

الفلسفة 2

حالة ما بعد الحداثة
الفلسفة والفن

JOUR

د . بدر الدين مصطفى

يحاول هذا الكتاب أن يعرض لأهم الأسس الفكرية التى انبنى عليها المشروع الغربى ما بعد الحداثي، فيرصد الظروف التى أدت إلى ظهور نمط فكرى جديد أطلق عليه "ما بعد الحداثة". كما يحاول أن يؤصل نظريا لتلك الحركة بتتبع مصادرها الفكرية ومبادئها التى انطلقت منها. ويسعى لرصد تجليات ومظاهر ما بعد الحداثة فى الفنون المختلفة. ثم يعرض ثلاثة نماذج مختارة من فلاسفة ما بعد الحداثة، وتحديدا من فلاسفة التيار الفرنسي: جيل دولوز، ميشال فوكو، وجان بودريار، مع ترجمة لنص من النصوص [illegible] الحركة للمفكر المصرى [illegible] حسن بعنوان سؤال ما بعد الح[illegible]

وزارة الثقافة
الهيئة العامة لقصور الثقافة
THE GENERAL ORGANIZATION OF CULTURE PALACES

الفلسفة 2



http://www.gocp.gov.eg - http://www.odabaaelaqaleem.com.eg
http://www.atlas.gov.eg - http://gocp.gov.eg/Thkafa
http://www.misrelmahrosa.gov.eg - http://www.studiesresearch.gov.eg - http://www.masrahna.gov.eg

حالة ما بعد الحداثة
الفلسفة والفن

د. بدر الدين مصطفى

وزارة الثقافة



سلسلة
الفلسفة

تصدرها
الهيئة العامة لقصور الثقافة

• حالة ما بعد الحداثة
الفلسفة والفن
• د. بدر الدين مصطفى
• الطبعة الأولى:
الهيئة العامة لقصور الثقافة
القاهرة - 2013م
16,5 × 23,5 سم
• تصميم الغلاف: طارق عبد العزيز
• المراجعة اللغوية:
أشرف عبد الفتاح
• رقم الإيداع: ٢٠١٢/٥٨٢١
• الترقيم الدولي: 978-977-718-278-2
• المراسلات:
باسم / مدير التحرير
على العنوان التالي: 16 شارع أمين سامي - قصر العيني
القاهرة - رقم بريدي 11561
ت: 27947891 (داخلي: 180)

• الطباعة والتنفيذ:
شركة الأمل للطباعة والنشر
ت: 23904096

2

تعنى بنشر كل ما يثري الفكر الحر ويضيئ الوعي لدى القارئ العام وجمهور المثقفين

حالة ما بعد الحداثة
الفلسفة والفن

3

المقدمة

لم يكن مفهوم ما بعد الحداثة فى بداية ظهوره يحيل إلى موقف نظرى محدد أو نسق قيمى ما يكشف عن وعى بتحولات جذرية مر بها المجتمع الغربى، بقدر ما كان يصف بعض التغيرات الفنية التى تمثلت فى معمار فانتيرى وجونسون، وموسيقى كايج وفن ورهول ورستشبرج، وروايات بنشن وبالارد، وأفلام مثل (المخمل الأزرق) و(ميتركس).

لكن هذه التحولات سرعان ما أخذت تبحث عما يمكن أن يمثل شكلها الواعى، ليوحدها نظريا، ويؤسسها فلسفيا. وقد استطاعت أن تجد فى فلسفة كل من نيتشه وهيدجر ما يمكن أن يكون تأصيلا لحركتها. إلا أن منظرى ما بعد الحداثة، على اختلاف مشاربهم، ظلوا متمسكين بالتمييز بين صيغتين متباينتين لما بعد الحداثة: صيغة

وصفوها بالصيغة "القوية"، اعتبروا أنها تمثلت فى القراءة ما بعد البنيوية لنيتشه، وصيغة نعتت بـ"الرخوة"، اعتبروا أنها انحدرت من القراءة التأويلية لهيدجر. وقد اعتبروا أن الصيغة الأولى صيغة تفكيكية تركز على نقد نظرية المعرفة الخاصة بحركة التنوير، بينما تركز الثانية على إعادة التركيب وعلى محاولة بناء نسق بديل للقيم. وعلى الرغم من هذا التباين "المفتعل"، يمكننا أن نرد أسس ما بعد الحداثة إلى نظرة إلى الزمان ومفهوم عن تولد المعنى نجد أسسه فى جينيالوجيا نيتشه ونزعته المنظورية التى تبدى نفورا كبيرا من كل نزعة شمولية، وترفض إمكانية استناد المعرفة إلى أية "حكاية كبرى".

من هنا كان النقد اللاذع الذى تعرض له مفهوم التمثيل عند هؤلاء، ورفضهم القوى أن تتمكن نظرية بعينها من عكس غنى الواقع، وعدم قبولهم بأن يكون وراء المعرفة ذات إنسانية عقلانية موحدة، ووراء المجتمع قوة موحدة و تماسك يربط أجزاءه. فلا عجب إذن أن تحل مفهومات التعددية والاختلاف والانفصال والتشظى عند هؤلاء محل مفهومات العلية والوحدة والاتصال[1]. وقد مثلت هذه المفاهيم انقلابا على الفكر الحداثى الشمولى وتوصيفا لواقع متشابك لا تحكمه قواعد منطقية، بل تحكمه الصيرورة، وأحيانا الفوضى الخلاقة كما ذهب إلى ذلك الفيلسوف الفرنسى جيل دولوز .G. Delueze

يحاول هذا الكتاب أن يعرض لأهم الأسس الفكرية التى أنبنى عليها المشروع الغربى ما بعد الحداثى، فيرصد فى الفصل الأول الظروف التى أدت إلى ظهور نمط فكرى جديد أطلق عليه "ما بعد

الحداثة". كما يحاول فى الفصل الثانى أن يؤصل نظريا لتلك الحركة بتتبع مصادرها الفكرية ومبادئها التى انطلقت منها. ويسعى الكتاب فى الفصل الثالث لرصد تجليات ومظاهر ما بعد الحداثة فى الفنون المختلفة. ثم يعرض فى الفصل الرابع لثلاثة نماذج مختارة من فلاسفة ما بعد الحداثة، وتحديدا من فلاسفة التيار الفرنسى: جيل دولوز، ميشال فوكو، وجان بودريار، مع ترجمة لنص من النصوص الراصدة لتلك الحركة للمفكر المصرى الأمريكى إيهاب حسن بعنوان سؤال ما بعد الحداثة.

(١) عن عبد السلام بنعبد العالى، فلسفة ما بعد الحداثة، مجلة أوان ٢٠٠٧.


Demolition of Pruitt-Igoe (1972)

الفصل الأول:

ما بعد الحداثة
الدوافع والمنطلقات

« حين يلوح بالأفق أن ميدان الصراع قد تغير، فإن ما يجب استخلاصه هو أن جيلا جديدا قد أخذ المبادرة"

كلود ديجون C. Degone

« تنفك الأشياء بعضها عن بعض، ولا يسع المركز الثبات؛ الفوضى وحدها تشيع فى العالم"

الشاعر ييتس W.B.Yeats

جان نوفيل: هل لا زال لديك خيار إيجابى عن الحداثة؟
جان بودريار: وهل كان لدىَّ أبدا خيار إيجابى"

تمهيد:

تحولت ما بعد الحداثة Postmodernisme منذ ثمانينيات القرن العشرين إلى مفهوم إشكالى حاضر باستمرار، وإلى ساحة صراع للأفكار المتناقضة والقوى المختلفة لا يمكن بحال تجاهلها. وبحسب ناشرى مجلة بريسى Précis، فإن "ثقافة المجتمع الرأسمالى المتقدم قد خضعت لنقلة حاسمة من حيث بنية المشاعر فيها"(١)، وهذه النقلة لزمتها بطبيعة الحال نقلة أخرى على الصعيد الثقافى يلخصها هويسنز Hyssens قائلاً "إن ما يظهر الآن – على الساحة الثقافية – إنما هو فى الحقيقة نتاج تحول ثقافى تراكم ببطء فى المجتمعات الغربية"(٢)، وهو تحول نجح مصطلح "ما بعد الحداثة" فى إضفاء صيغة مفهومية عليه. هذه التحولات ومدى عمقها هما بالتأكيد موضع نقاش، إلا أن التحولات نفسها هى أمر واقع فعلاً، يشهد

عليها تغير الوقائع والمناهج والنظريات. وكما يقول جيمسون F. Jameson ما بعد الحداثة ليست مجرد كلمة أخرى لوصف أسلوب معين، وإنما– على الأقل– مفهوم له وظيفة زمنية يربط بين ظهور نوع جديد من الحياة الاجتماعية ونظام اقتصادى جديد"(٣).

سنحاول فى هذا الفصل تتبع الظروف والعوامل التى أدت إلى ظهور نمط فكرى جديد، له خصائص مميزة، أدت إلى وصفه بـ"الفكر ما بعد الحداثى". لهذا سنقف عند دوافع ومنطلقات تلك الحركة، محاولين تحديد المقصود بما بعد الحداثة وما بعد التحديث والشرط ما بعد الحديث...إلخ.

ما بعد الحداثة: النشأة والمصطلح

بدأت إرهاصات ثقافة ما بعد الحداثة فى العالم الغربى كانعكاس مجتمعى من نقطة الوعى بمشكلات الحداثة، وعدم مقدرتها على مسايرة الواقع بشروطه الجديدة، اقتصاديًا وسياسيًا واجتماعيًا. والحال أننا لا بد أن نقرأ ما بعد الحداثة فى ضوء مبررات ولادتها فى أرضها الأم بوصفها انعكاسًا لهذه الشروط الجديدة (الاقتصادية، والسياسية، والاجتماعية) فى المجتمعات الغربية، وهو ما يكرس خصوصية الظاهرة بحكم نشأتها فى الغرب تحديداً. ومن ثم لا ينبغى بالضرورة خضوع المجتمعات الأخرى التى لم تمر بتحولات مشابهة لهذا النمط من الفكر الجديد. يجب إذن النظر إلى تلك الثقافة باعتبارها نتيجة طبيعية لما مر به الغرب من تناقضات وانقسامات فى الأيديولوجيات الحداثية، لا سيما فى علاقة المركز بالهامش وما نشأ

عنها من قيم الاستغلال والاستعمار، وغياب المساواة، وسيطرة النخبة...إلخ؛ ومن ثم من الطبيعى أن تنشأ، كنوع من ردة الفعل، اتجاهات مضادة، تنادى بسقوط الأيديولوجيات، والسرديات الكبرى، ونهاية الميتافيزيقا، وتطالب بالخروج عن كل قياس معيارى، وترسيخ مبدأ الانتماء الفردى، وربما تشيع أيضًا ملمح الثقافة السلعية الاستهلاكية، ورفض مقولات وفرضيات عصر التنوير، وخطاب الحداثة المتمثل فى الإيمان المطلق بالعقلانية الشمولية.

وعلى الرغم من خصوصية الظاهرة ما بعد الحداثية، انطلاقًا من أن كل مجتمع يفرز شكله وقيمه الأكثر ملائمة له، عبر احتياجاته وشروط وجوده وتحولاته الراهنة؛ إلا أن هذه الخصوصية تتلاشى أمام سطوة ونفوذ "وسائل الإعلام" وثورة الاتصالات بالإضافة إلى التأثير الذى تمارسه الفنون المختلفة، لا سيما السينما، بحيث بات التأثر بمظاهر ونتاجات "ثقافة ما بعد الحداثة"، من قبل المجتمعات "ما قبل الحداثية"، أمرًا واضحًا ومستشريًا على كافة المستويات. هذا فضلاً عن أن المقارنة واردة أصلاً بين قيم المجتمع "ما بعد الحداثى" وقيم المجتمعات "ما قبل الحداثية"، يقول چيانى فاتيمو G. Vattimo "إن الثقافة الغربية مع نهاية الحداثة يسودها خطاب ميتافيزيقى (خطاب التكنولوجيا) وهى بذلك ليست أفضل من الثقافات ما قبل الحداثية التى يسودها خطاب الأسطورة، وهى بهذا المعنى تهمش الإنسان وتقهره تمامًا كما تفعل مجتمعات الجنوب بإنسانها المهمش"(٤).

على كل، فإن مراجعة سبل التحول من الحداثة إلى ما بعد الحداثة، وهو موضوع ربما نوقش كثيراً فى الغرب، أمر ضرورى لفهم كيف يشكل توجه بعينه إلى المستقبل مواقفنا واختياراتنا فى المرحلة التاريخية الحالية. وربما هذا الفهم يتطلب أيضًا التوقف عند مفاهيم التحديث وما يخص التقدم والتطور التاريخى من أفكار. وهذا ما سنحاول أن نعرض له تفصيلا.

– هل استنفدت الحداثة شروط وجودها؟

المتأمل فى تاريخ الفكر الغربى منذ بدايات عصر النهضة وحتى منتصف القرن العشرين يلاحظ أن هناك معالم ثابتة حكمت تطور هذا الفكر، وظلت هى المحرك والدافع لمعظم أشكاله. هذه المعالم اعتبرها البعض "شرط الحداثة" modernisme La condition بحيث أنها تفصل وتسم المرحلة "الحداثية" عن المرحلة ما قبل "الحداثية". يقول جان بودريار" Jean Baudrillard ليست الحداثة مفهومًا سوسيولوجيًا، أو مفهومًا سياسيًا، أو مفهومًا تاريخيًا... وإنما هى صيغة مميزة للحضارة، تعارض صيغة التقليد، أى أنها تعارض جميع الثقافات الأخرى السابقة أو التقليدية. فأمام التنوع الجغرافى والرمزى لهذه الثقافات، تفرض الحداثة نفسها وكأنها وحدة متجانسة، مشعة عالميًا– انطلاقًا من الغرب. ومع ذلك تظل الحداثة موضوعًا غامضًا يتضمن فى دلالته، إجمالاً، الإشارة إلى تطور تاريخى بأكمله، وإلى تبدل فى طرق التفكير"، هذا التطور والتبدل يجعل من الحداثة– فى نظر بودريار– مفهومًا غاية فى

"الالتباس"، يصعب معه الحديث عن قوانين ثابتة لها "بل فقط معالم"(٥). هذه المعالم، على الرغم من تعرضها لتصدعات عديدة على يد بعض الفلاسفة، ظلت هى الركائز التى يقوم عليها المشروع الفلسفى الغربى الحديث. لقد ذهب فوكو Foucault M. إلى أن الفكر الأوربى الحديث قد مر بثلاثة عصور متتابعة تتعاقب على أساس من "انقطاعات ابستمولوجية" تنتقل بها المعرفة من حقبة إلى أخرى، أول هذه العصور هو "عصر النهضة" الذى يستمر من القرن السادس عشر إلى منتصف القرن السابع عشر، وثانيها هو "العصر الكلاسيكى" الذى يؤرخ فوكو بدايته بظهور اللحظة الديكارتية فى أواسط القرن السابع عشر، وثالثها هو "العصر الحديث" الذى يبدأ مع مطلع القرن التاسع عشر بظهور مفهوم "الإنسان" من حيث هو "ذات تاريخية" وذلك- وفقًا لفوكو- هو العصر الذى نشهد نهايته(٦). هذه المراحل الثلاث التى مر بها الفكر الغربى يضمها مصطلح "الحداثة"، وتتسم جميعها بمعالم حددت موقف الإنسان من المعرفة، والعلم، والوجود:

تتميز الحداثة بتطوير طرق وأساليب جديدة فى المعرفة قوامها الانتقال التدريجى من المعرفة التأملية إلى المعرفة التقنية. فالمعرفة التأملية تتسم بكونها معرفة كيفية، ذاتية وانطباعية وقيمية، أما المعرفة التقنية فهى نمط من المعرفة قائم على إعمال العقل بمعناه الرياضى، أى معرفة عمادها الملاحظة والتجريب والصياغة الرياضية. النموذج الأمثل لهذه المعرفة هو العلم أو المعرفة العلمية،

التى أصبحت نموذج كل معرفة. ومن هذا المنظور للمعرفة تكتسب مسألة المنهج أهمية قصوى. فالمنهج هو تنظيم وتحقيق لعملية المعرفة، وطريق يؤدى إلى تحقيق التقدم، ويقود إلى اكتساب القدرة على تملك الأشياء. والعقل من المنظور الحداثى يتسم بالأداتية، أى أنه وسيلة لتقنين العالم الطبيعى، ومن ثم السيطرة عليه. ومبدأ العقل principe de raison هو مبدأ السببية Causalité، قانون صارم تخضع له كل ظواهر الطبيعة.

لقد جلبت السيطرة العلمية على الطبيعة الوعد بالتخلص من الندرة والحاجة، وتعسف الطبيعة، إلى الأبد. وجلب التخطيط العقلانى للتنظيم الاجتماعى ولأنماط التفكير، الوعد بالتحرر من لا عقلانية الخرافة، والدين، والأسطورة، ومن الاستخدام المتعسف للسلطة، والتحرر كذلك من تسلط الجانب اللاعقلانى داخل طبيعتنا البشرية. عبر مشروع كهذا فقط، يمكن أن تتحقق الخصائص الكلية والثابتة والدائمة لكل البشر باعتبارهم بشراً.

وابتداءً من القرن الـ١٨- الذى عرف بعصر التنوير، سيبدأ فصل جديد من الإيمان المطلق بالعقل وإطلاق طاقاته وقدراته فى شتى ميادين المعرفة. إنه عقد انتصار قيم الحرية والعدالة والديمقراطية والانفتاح. يقول كانط مجيباً عن سؤال ما التنوير "إن معنى التنوير خروج الإنسان من تبعيته. أى أن يملك الإنسان شجاعة استخدام عقله بنفسه"(٧).

لقد قبل فكر التنوير بقوة فكرة التقدم وذلك الإعراض عن التاريخ والتقاليد التى تعتنقها الحداثة. وقد كان ذلك الفكر بمثابة حركة علمانية ابتغت تحرير المعرفة من الأوهام والمقدسات وتنظيم المجتمع فى سبيل تحرير البشر من القيود، وفى هذا يقول كوندرسيه Con-dorcetخلال آلام مخاض الثورة الفرنسية "القانون الجيد لا بد أن يكون جيداً لكل إنسان، تماماً كما أن القضية الصحيحة هى صحيحة بالنسبة للجميع". لقد كانت تلك الرؤية متفائلة بصورة مدهشة، وكما لاحظ هابرماس Habermasفإن مفكرين، مثل كوندرسيه، كانوا "مأخوذين بتوقع مفرط مؤداه أن الفنون والعلوم ستجلب، ليس فقط السيطرة على قوى الطبيعة، وإنما كذلك فهم العالم والذات، والتقدم الأخلاقى، والعدالة فى المؤسسات، بل والسعادة لبنى البشر. لذا يعرف هابرماس الحداثة بأنها محاولة "لإنشاء العلم الموضوعى، وتأسيس الأخلاقيات العامة وقواعد القانون والفن المستقل، كل وفق منطقه الداخلى الخاص. فى نفس الوقت أرادت الحداثة أن "تطلق الإمكانات المعرفية لكل هذه الميادين من أشكالها الخفية"(٨).

كان مشروع الحداثة الغربى مشروعاً طموحاً، ينادى بحقوق إنسان عالمية، وقيم العقل..العقل أعدل الأشياء قسمة بين الجميع، قيمه ثابتة لا تتغير، كلية شمولية، صارمة تصلح للتطبيق فى كل زمان ومكان. وعلى الرغم من ذلك، فقد جاء القرن العشرون ليقلب كل قيم عصر التنوير رأساً على عقب. وعبر الحربين العالميتين، وخطر الفناء النووى والمد

الاستعمارى الغربى، حكم على مشروع التنوير أن يتحول إلى عكس ما يعلنه، وأن يحيل مطلب التحرر الإنسانى إلى نظام اضطهاد عالمى باسم تحرير البشر. تلك كانت الأطروحة المهمة التى تقدم بها هوركهايمر M. Horkheimer وأدورنو T. Adorno فى عملهما "ديالكيتك التنوير" Dialektik der Aufklrung الصادر عام ١٩٤٧. لقد حاولا البرهنة، وفى الذهن تجربة ألمانيا هتلر- وروسيا ستالين، على أن المنطق الذى يقبع خلف عقلانية التنوير هو منطق هيمنة واضطهاد. والتلهف إلى السيطرة على الطبيعة جلب معه السيطرة على البشر، ولم يكن يمكن أن يوصل ذلك فى النهاية "إلا إلى كابوس قهر للذات"(٩). والسؤال الآن هل كان مشروع التنوير، أو لم يكن، محكوماً بمنذ البدء بالإفضاء إلى مثل هذا العالم الكافكاوى، وهل كان، أم لم يكن، سيقود عاجلاً أم آجلاً، إلى هذا الخراب وتلك الحروب التى لحقت بالبشرية، وهل تبقى فيه ما يمكن استلهامه والبناء عليه؟

انطوى فكر التنوير، بالطبع، على لائحة طويلة من المشكلات الصعبة، وعلى قدر غير قليل من التناقضات. وفى الوقت نفسه تبدو أهدافه نفسها عصية على التحقيق، على نحو دقيق، إلا عبر مشروع "طوباوى" مثالى، وقد بدا هذا المشروع قائماً على الاضطهاد بالنسبة للبعض، بينما مثل للبعض الآخر نموذج للتحرر. لكن السؤال الذى طرحه هذا المشروع، والذى لم يكن هناك مفر من مواجهته حتى لو تم هذا بعد حين، هو من يملك حق إعلان سلطة العقل العليا، وكيف تحول ذلك العقل إلى سلطة ملموسة؟

مع مطلع القرن العشرين كان قد تبلور فى هذا النقاش موقفان نقديان رئيسان، رغم كونهما متعارضين:

الأول، عند ماكس فيبر M. Weber الذى يقول "بعد أن زالت الأقنعة وتبدت الحقيقة، تبين أن تراث التنوير إنما قام على انتصار العقلانية الأداتية ذات الأغراض المحددة. هذا الشكل من العقلانية حفر عميقًا فى جملة حياتنا الاجتماعية والثقافية، ومن ضمنها البُنى الاقتصادية، والقوانين،... وحتى الفنون. وعليه فلا يقود نمو العقلانية الأداتية إلى تحقيق ملموس للحرية الشاملة، وإنما إلى إيجاد "قفص حديدى" من العقلانية البيروقراطية لا فرار منه"(١٠).

إذا أمكن قراءة تحذير فيبر- يقول هارفى(١١)- كما لو كان آية ننقشها على شاهد قبر عقل التنوير، فإن هجوم نيتشه المبكر على مقدماته الأساسية انما كان إحدى غضبات آلهة الإغريق "تحت سطح الحياة الحديثة المغطى بالمعرفة والعلم، تكمن قوى دافعة بربرية، بدائية، وخالية من كل أثر للرحمة". فكل صور التنوير المتعلقة بالحضارة، والعقل، والحقوق الكلية، والأخلاق انتهت إلى لا شىء. وما يدعوه نيتشه بـ "أزمة الزمن الحاضر" و "إفلاس الزمن الحاضر" ودعوته إلى "إدارة الظهر إلى العصر، ومعاملة الحاضر معاملة ملؤها "القسوة والتجبر" لا ينفصل عن حديثه عن "افتقاد الزمن الحاضر لكل قيمة أيا كان شأنها"(١٢).

لقد نشأ التحول فى نبرة الحداثة عن الحاجة للتصدى للحس بالفوضوية وعدم النظام واليأس الذى بذره نيتشه فى زمن حفل

بالحراك الصارخ والتوتر وفقدان الاستقرار فى الحياة السياسية والاقتصادية، وهو اضطراب تشبثت به وأسهمت فيه الحركة الفوضوية التى سادت فى القرن التاسع عشر وبدايات القرن العشرين. وتلازم ذلك مع إعلاء الرغبات الجنسية والنفسانية واللاعقلانية (من النوع الذى حدده فرويد Freud ثم تابعه كليمت Klimtفى تداعياته الفنية الحرة) التى أضافت بعداً آخر إلى الفوضى القائمة. لقد كشف هذا الزخم الدافق من الحداثية أنه من المستحيل تقديم العالم فى لغة واحدة. والفهم الحقيقى إنما يبنى من خلال الكشف عن زوايا العالم المتعددة. كانت ابستمولوجيا الحداثة، باختصار، تدفع بقوة نحو تعدد الرؤى النسبية، فى الكشف عما ظل يعتقد أنه الطبيعة الحقيقة لواقع قائم متجانس، رغم ما فيه من تعقيدات، يقول فرويد "إن ما نسميه بحضارتنا هو الذى ينبغى أن نحمله إلى حد كبير تبعه بؤسنا، وأن التخلى عن هذه الحضارة للعودة إلى الحالة البدائية سيكفل لنا قدراً من السعادة أكبر بكثير... كيف انتهى الأمر بعدد كبير من المخلوقات البشرية إلى الأخذ- على ما فى ذلك من غرابة- بوجهة النظر المعادية للحضارة تلك؟ أعتقد أن استياء دفيناً، من منشأ ناء للغاية، كان يتجدد فى كل طور من أطواره، هو الذى حث على تلك الإدانة، التى كانت تتكرر بانتظام، بفضل ظروف تاريخية مواتية"(١٣).

هذه الروح الانهزامية النكوصية التى يتحدث بها فرويد كانت هى السائدة فى مطلع القرن العشرين، وتبدو كطرف نقيض للخطاب

الحداثي التنويرى الشمولي. ولنقرأ توصيف مارشال بيرمان Ber-man M. فى كتابه "كل ما هو صلب قد تبخر فى الهواء" All that is Solid Melts into Air، وعنوان الكتاب هو إحدى جمل البيان الشيوعى لماركس، يذهب مارشال بيرمان إلى "أن الحداثة تحتوى على تناقضاتها الداخلية. فأنماط الفكر الحداثي قد تتحول إلى سلفية جامدة يصيبها التقادم، لأن أنماطًا من الحداثة قد تحتجب لأجيال طويلة دون أن تخلفها أنماط بديلة" ويرى بيرمان أن المشروع الحداثي قائم على فكرة توحيد البشرية وتجاوز الحدود والاختلافات "لكنها وحدة أضداد، وحدة اللاوحدة؛ فهى تحيلنا جميعًا إلى خضم تيار من العزلة المتزايدة والولادة من جديد، من الكفاح والتناقض، من الغموض والقلق العميق. فأن تكون حديثًا هو أن تكون جزءًا من عالم حيث يكون، كما يقول ماركس: "كل ما هو صلب قد تبخر فى الهواء"(١٤).

لقد أصبح واضحًا آنذاك أن مأزق الحداثة الحقيقى هو أنها تبنت شعارات غير قابلة للتحقيق فى مجتمع تسيطر عليه الآلة الرأسمالية.. وقد وجد بعض نقاد الحداثة(١٥) فى قصة فاوست Faustلجوته Goethe مُعبرا جيدا عن المأزق الحداثي: ففاوست هو البطل الملحمى المستعد لهدم الخرافات الدينية، والقيم التقليدية والتقاليد، من أجل بناء عالم جديد شجاع من رماد العالم القديم. ولهذا يسعى فاوست، ومعه كل الآخرين (بمن فيهم الشياطين)، بالفكر والعمل، من أجل بلوغ الحد الأقصى من التنظيم، وصولاً إلى

السيطرة على الطبيعة، وخلق عالم جديد، رائع وسام، يفجر ويستوعب كل الطاقات الكامنة..عالم كفيل بتحرير البشرية من الفاقة والحاجة (التى هى نفسها، لو لاحظنا، نفس أهداف المشروع الحداثى) ولإظهار إرادة التغيير هذه، لا يتورع فاوست، رغم ما بيديه من رعب، عن ترك شياطينه تقتل زوجين متحابين طاعنين فى السن، يعيشان فى كوخ صغير على شاطئ البحر، لا لسبب إلا لكونهما ببساطة لم يعودا ملائمين للعيش طبقًا لتصميم العالم الجديد" هذا هو مأزق الحداثة كما تصوره جوته فى فاوست.

يضاف إلى ما سبق تنامي وتضخم الرأسمالية العالمية، وبحسب دولوز(١٦)، فإن آثار هذا التضخم قد انعكست على البيئة الخارجية، بحيث أضحى ما يطلق عليه تدمير بيئة الكرة الأرضية La destruction de l'environnement de la terre قد اقترب من نهايته. أما آثار هذا التضخم على الإنسان فهى عديدة أهمها البطالة والفقر وسيطرة التكنولوجيا وإحلالها محل الإنسان، وما يحدث مسبقا فى أطراف المركز الهامشية، يحدث الآن فى مركز النظام نفسه. هذا بالإضافة إلى الانعكاسات النفسية الخطيرة، والتى أبرزها الفصام.

إزاء هذا الوضع المرتبك من فقدان الثقة فى المشروع الحداثى الذى بدأت مقولاته فى الانهيار واحدة تلو الأخرى، بدأ الوعى الغربى يطرح تساؤلات تحمل بداخلها إيذانًا بنهاية مرحلة وبداية مرحلة أخرى. يلخص دولوز هذه التساؤلات كالآتى:

"ما الوظائف الجديدة التى صارت تناط بالمثقف، والذى أضحى مثقفًا نوعيًا بعد أن كان ينظر إليه على أنه مثقف شمولى؟ ما الأنماط الجديدة لتولد الذات والتى أمست أنماطًا لا هوية لها بعدما كان ينظر إليها على أنها متطابقة ومتماسكة ذات هوية محددة؟ ما هى رؤيتنا وما هى لغتنا، وما هى حقيقتنا أو هويتنا اليوم؟ وما دمنا نشارك ونساهم فى إنتاج ذات جديدة، فأية سلطة يلزم مواجهتها، وما هى قدراتنا على المواجهة؟ ألا تجد تقلبات الرأسمالية نفسها وجهًا لوجه، وبكيفية غير متوقعة، مع انبثاق بطئ لذات جديدة كبؤرة مقاومة؟ فى كل مرة يحدث فيها تحول اجتماعى ما، ألا تكون ثمة حركة انقلاب وتحول ذاتى، بإبهاماته والتباساته، بل وبإمكاناته أيضًا؟ هذه هى الأسئلة التى يطرحها جيلنا"[١٧].

فى عام ١٩٧١ كتب إريك هينش E. Henche مقالا حملته مجلة "الفن فى أمريكا" Art in America عنوانه "تحطيم كل القواعد" Breaking All the Rules، وكان مما جاء فيه "على الرغم من أن ما بعد الحداثة تشخيص لكل ما يحدث حولنا فإننا لم نُعطها حتى الآن تعريفًا واضحا"[١٨]. على النقيض من ذلك وفى ربيع ١٩٩٥ أصدر مجموعة من المفكرين ونجوم المجتمع الأمريكى بيانًا تحت عنوان "انتفاضة ضد طبقة الإعلام" Revolt Against the Media Class وصفه أصحابه بأنه صرخة احتجاج ضد استشراء القيم ما بعد الحداثية فى المجتمع الأمريكى[١٩]. ولعل هذا الاختلاف بين المواقف يدفعنا للتساؤل عن معنى مصطلح "ما بعد الحداثة".

ثمة صعوبات عديدة بالتأكيد تقف حائلا بين إمكانية التحديد الدقيق للمصطلح أو المفهوم ولعل إيهاب حسن فى مقالته سؤال ما بعد الحداثة[٢٠] The Question of Postmodernism يعرض لتلك الصعوبات، يقول "إنها إشكالية متعددة الجوانب، ولعل هذه الأسئلة تلقى بعضا من الضوء عليها: هل ثمة ظاهرة جديدة فى الثقافة المعاصرة عموما، وفى الأدب المعاصر بشكل خاص، تستدعى أن نطلق عليها اسماً جديدا؟ وإذا كان الأمر كذلك، فهل يفيدنا هنا اسم مبدئى من قبيل "ما بعد الحداثة" Post Modernism؟ وكيف يمكن لهذه الظاهرة، دعونا نتوافق على تسميتها الآن بما بعد الحداثة، أن تتواصل مع مفاهيم أخرى، مثل الحداثة أو الطليعة avant-garde؟ وهل ثمة إشكاليات نظرية وتاريخية تخفيها تلك الظاهرة؟ لقد جاءت معظم الاجتهادات التى سعت لتعريف مابعد الحداثة مضطربة؛ وتبدو فى أحسن الأحوال نوعاً من التكرار الذى لا يفيد، فيخبرنا بما نحن متأكدون من معرفته بالفعل. إذن، ما الذى سنجنيه من هذا المسار الاستفهامى الذى بدأناه؟"[٢١].

الواقع أن منظرى ما بعد الحداثة لم يتفقوا حتى على تعبير "ما بعد الحداثة"، فالبعض مثل ليوتار Lyotard يفضل صيغة أكثر تحديداً كـ"حالة ما بعد الحداثة" La condition postmoderne فيما يراها آخرون كجيمسون "منطقًا ثقافيًا للرأسمالية المتأخرة" أو "عصراً ثقافيًا أخيراً فى الغرب"[٢٢]، وهو يرى أن المصطلح "متضارب ومتناقض داخليًا.. فما بعد الحداثة ليست شيئًا يمكن أن

نثبته فى مكانه مرة واحدة لكى نعاود استعماله لاحقًا"، أما أمبرتو إيكو -Umberto Eco على الرغم من أن أعماله ما بعد حداثية بامتياز- فهو يرفض التسمية ويقترح بدلاً منها ما يطلق عليه "تعدد اللغات المعمم لزمننا"-il multilinguismo della nostra generalizzate، كذلك هو الحال أيضًا مع فوكو ودولوز اللذين اعتبرا أعمالهما تشكل انقطاعًا وتواصلاً مع الحداثة(٢٣).

كل هذه الآراء تدعونا للتساؤل: هل يمكن تعريف ما بعد الحداثة؟ وفقًا لمنظرى الحركة؛ فإن لفظة "تعريف" definitionهى لفظة حداثية موروثة من نماذج الوضعية المنطقية، ولا تنسجم مع الإطار العام المفتوح لما بعد الحداثة، والذى لا يحوى ضمن مفرداته مقولة التحديد.فالتعريف يوحى بالثبات كما أنه يفترض مقدماً أن كل من سيقرؤه سيفهمه كما حدده كاتبه، وكما سيفهمه جميع القراء، وهذا ما يرفضه منظرو ما بعد الحداثة الذين لا يؤمنون بوجود حقيقة موضوعية. ويذهب إيهاب حسن إلى "أن المصطلح، فضلا عن المفهوم، ينتمى إلى ما يطلق عليه الفلاسفة الفئة المتنازع عليها جوهريا، وبلغة أبسط- يقول حسن- إذا وضعنا أهم المفكرين الذين ناقشوا المفهوم فى غرفة واحدة، ثم أضفنا الإرباك الملازم للمفهوم، وأغلقنا الغرفة، وألقينا بالمفتاح بعيدا، فلن يحدث اتفاق بين المناقشين، بل سنجد خيطا من الدماء يبدو أدنى عتبة الغرفة"(٢٤).

يعرض حسن لأهم الصعوبات التى تعوق عملية التعريف أو التحديد كالآتى(٢٥):

١- ليست كلمة ما بعد الحداثة صعبة وغير مألوفة فحسب؛ بل هى تستحضر كذلك ما ترغب فى تجاوزه أو قمعه، أى الحداثة نفسها. وهكذا يحوى المصطلح عدوه داخله، على عكس مصطلحات مثل الرومانسية romanticism والكلاسيكية classi-cism والباروك baroque والروكوكو rococo. وعلاوة على ذلك، فإنه يوحى بالتواصل الزمنى وفى نفس بالوقت بالتأخر والتدهور الذى لا يمكن أن يعترف به أى منتم لتيار ما بعد الحداثة. ولكن ما الاسم الذى يصلح لهذا العصر الغريب الذى نحياه؟ عصر الذرة أو الفضاء أو التلفزيون أو السيميائية أو التفكيكية؟ أم عصر اللاتعين، كما اقترحت (اللاتعين فى مقابل المحايث)؟(٢٦) أم هل يكون من الأفضل أن لا نشغل أنفسنا بأمر تلك التسمية وأن نتركها لمن سيأتون بعدنا؟

٢- مثله مثل العديد من المصطلحات التصنيفية- من قبيل ما بعد البنيوية أو الكلاسيكية والرومانسية- فإن مصطلح ما بعد الحداثة يعانى بعضا من اللااستقرار الدلالى: بمعنى أن المفكرين لم يجمعوا على معناه. ومما يضاعف من صعوبة الأمر وجود عاملان: أنه مصطلح جديد نسبياً، لم يبلغ الرشد بعد، وصلته الدلالية الوثيقة بالعديد من المصطلحات الجديدة غير المتسقرة أيضا. وهكذا يعنى بعض النقاد بما بعد الحداثة ما يقصد به الآخرون النزعة الطليعية avant-gardism، بينما لا يزال البعض الآخر يسميها ببساطة بالحداثة. وهو الأمر الذى يستدعى نقاشاً(٢٧).

٣- يرتبط بذلك صعوبة أخرى تتعلق بعدم الاستقرار التاريخى للعديد من المفاهيم الأدبية، وقابليتها المستمرة للتغيير. فمن هذا الذى يجرؤ، فى عصرنا هذا الذى يستشرى فيه سوء الفهم، على الزعم بأن كلاً من كولريدج Coleridge وباتر Pater ولفجوى Lovejoy وأبرامز Abrams وبيكهام Peckham وبلوم Bloom فهموا الرومانسية بالطريقة نفسها؟ هناك بالفعل بعض الأدلة- فى مقالاتى بشأن هذا الموضوع مثلاً[٢٨]- على صعوبة الفصل بين ما بعد الحداثة والحداثة، بما يهدد إمكانية التمييز بينهما. ولكن ربما قد تفيد هذه الظاهرة، التى هى قريبة الشبه بظاهرة "الانزياح الأحمر"[٢٩] red shift كما أسماها هابل Hubble فى علم الفلك، فى يوم من الأيام لقياس السرعة التاريخية للمفاهيم الأدبية.

٤- ليس ثمة ستار حديدى أو سور كسور الصين يفصل بين الحداثة وما بعد الحداثة، فالتاريخ يتضمن طبقات متعددة من المعنى والتفاصيل، والثقافة تخترق الماضى والحاضر والمستقبل. إننى أشك فى أننا جميعا نجمع بين شىء من الفيكتورية والحداثة وما بعد الحداثة فى آن واحد. ويمكن بسهولة أن يكتب المؤلف الواحد عملاً حداثيا وآخر ما بعد حداثى (التباين الواضح بين عملى جويس Joyce صورة الفنان فى شبابه Portrait of the Artist as a Young Man ويقظة فينيجان Finnegans Wake). وبصورة أعم، وعلى مستوى أعلى من التجريد السردى، ربما تكون الحداثة نفسها، قادرة بالفعل على استيعاب الرومانسية، وأن ترتبط الرومانسية

بالتنوير، وأن يرتبط التنوير بعصر النهضة، وهكذا حتى تكتمل الدائرة، وصولاً إلى اليونان القديمة.

٥- هذا يعنى أنه يتوجب علينا أن ننظر إلى أى مرحلة زمنية وفقا لآليتى التواصل والانقطاع؛ حيث إن كلا الآليتين يكمل كل منهما الأخرى. الرؤية الأبولونية، المجردة الشاملة، لا تدرك سوى التواصل التاريخى. والشعور الديونيسى، الحسّى شبه المتبلّد، لا يلمس سوى اللحظة المنفصلة(٣٠). وبالتالى تتطلب ما بعد الحداثة، من خلال الوجهين السابقين، النظر إليها دائما بطريقة مزدوجة. فلا بد أن نضع فى اعتبارنا، إذا أردنا أن نفهم التاريخ، ونستوعب (ندرك، نفهم) التغيير، التشابه والاختلاف، الوحدة والتمزق، الخضوع والتمرد.

٦- ولكن "الفترة الزمنية" لا يمكن النظر إليها على أنها مجرد فترة بإطلاق؛ بل هى بناء تزامنى وتعاقبى فى آن واحد. وما بعد الحداثة ليست استثناءً، مثلها فى ذلك مثل الكلاسيكية أو الرومانسية كما سبق القول؛ فهى تتطلب تعريفاً زمنياً وتصنيفيا، تاريخيا ونظريا. وليس فى وسعنا أن نزعم على نحو فعلى وجود تاريخ محدد لها، وبالتالى لن نتمكن من تحديد "تاريخ" لها على النحو الذى حددت به فيرجينيا وولف تاريخاً للحداثة، عندما قالت: "فى أو حوالى شهر ديسمبر ١٩١٠". وهكذا أيضا نكتشف باستمرار "أسلاف" عديدين لما بعد الحداثة لدى شتيرن ودوساد وبليك ولوتريمون ورامبو وجارى وتزارا وهوفمنشتال وجيرترود شتاين، وجويس فى أعماله المتأخرة،

وكذلك باوند فى أعماله المتأخرة، ودوشامب، وأرتو، وروسى وباتاى وبورخ وكوينيو وكافكا. ما يعنيه هذا هو أننا قد صنعنا فى أذهاننا أنموذجا لما بعد الحداثة، ورموزا خاصة معينة للثقافة والخيال، وانتقلنا بعدئذ من أجل "إعادة اكتشاف" صلات القربى بين مختلف المؤلفين ومختلف العهود، استناداً إلى ذلك الأنموذج. بمعنى آخر، لقد أعدنا اختراع أسلافنا، ولسوف نفعل ذلك دوما. ووفقا لذلك يمكن للكتاب الأقدم أن يكونوا ما بعد حداثيين: بيكيت وبورخيس ونابوكوف وجومبروفيتس؛ كما يمكن ألا يكون الكتاب الأحدث منهم كذلك: مثل ستيرون وأبدايك وجاردنر.

٧- كما رأينا، فإن أى تعريف لما بعد الحداثة يدعو إلى رؤية رباعية متكاملة الأطراف، تحوى التواصل والانقطاع، والتعاقب والتزامن. ولكن أى تعريف للمفهوم يتطلب أيضا رؤية ديالكتيكية، لأن الصفات التعريفية غالبا ما تكون متناقضة، وإهمال ذلك والانخراط فى الواقعية التاريخية يفضى إلى الوقوع فى الرؤية الأحادية. والصفات المحددة جدلية ومتعددة فى آن واحد؛ فانتقاء سمة واحدة لتكون معياراً مطلقاً لما بعد الحداثة يعنى وضع بقية الكتاب الآخرين فى غياهب الماضى. وبالتالى لا يمكننا ببساطة أن نركن، كما سبق لى أن فعلت فى بعض الأحيان، إلى القول بأن ما بعد الحداثة تستعصى على التحديد أو أنها فوضوية أو تخلو من الإبداع؛ فمع أنها تتضمن فى الواقع كل هذا، فإنها تحتوى أيضا على ما يستدعى البحث عن

"حساسية وحدوية" unitary sensibility سونتاج)، وإلى "عبور الحدود وردم الهوة" (فيدلر)، وبلوغ محايثة الخطاب، كما اقترحت أنا، والغنوصية الجديدة وراهنية العقل.(٣١)

٨- يقودنا كل هذا إلى مشكلة تحديد الفترة نفسها، وهى أيضاً مشكلة التاريخ الأدبى فى حال التعامل معه كإدارك واع للتغيير. وفى الواقع، فإن مفهوم ما بعد الحداثة يفترض وجود نظرية جديدة أو تغيير ثقافى ما. فأية نظرية يا ترى تكون الفيكونية Viconian؟ الماركسية؟ الفرويدية؟ الدريدية؟ السيميائية؟ الكوهينية أم الانتقائية؟ هل يتوجب علينا بالتالى أن نترك ما بعد الحداثة- الآن على الأقل- دون تعريف أو مفهوم محددين، والاكتفاء بالتعامل معها الآن كنوع من "الاختلاف" الفنى أو "الأثر" الثقافى؟(٣٢)

٩- آخر تلك المعضلات، وربما أكثرها وضوحا، هى قابلية ما بعد الحداثة للتوسع غير المحدد: فهل ما بعد الحداثة مجرد نزعة أدبية، أم هى بالأحرى ظاهرة ثقافية، أو ربما لحظة تحول حقيقية فى الإنسانية الغربية بكافة جوانبها؟ إذا كان الأمر كذلك، فكيف لتلك الجوانب المختلفة لهذه الظاهرة- النفسية والفلسفية والاقتصادية والسياسية- أن تلتقى وتتفرق؟ باختصار، هل يمكننا أن نفهم ما بعد الحداثة فى الأدب من دون بعض محاولات أدراك ملامح المجتمع ما بعد الحديث، ما بعد الحديث كما تصوره توينبى، حيث يكون الاتجاه الأدبى الذى أناقشه هنا مجرد ضرب وحيد نخبوى منه؟(٣٣)

رغم تلك الصعوبات التى تكشف لنا مدى تعقيد المصطلح، فضلا عن المفهوم أو الظاهرة؛ إلا أننا سنحاول الاقتراب من المصطلح بتحديد بعض الملامح العامة له:

ينبغى أن نفرق بداية بين ما بعد الحداثة Post-modernisme كمصطلح يشير إلى نوع من الثقافة المعاصرة، وما بعد التحديث Post-modernité كحقبة زمنية يمر، أو مر، بها الغرب، نتيجة لبعض المتغيرات التى لحقت بعملية التصنيع والإنتاج وارتباط ذلك بتنامى وتضخم المنظمات الرأسمالية العالمية. ما بعد التحديث يشير إلى الفترة التاريخية أو المدة الزمنية؛ أما ما بعد الحداثة فيشير إلى أسلوب أو طريقة التفكير أو الحركة الفكرية والثقافية التى انبثقت من هذا الوضع التاريخى الذى يطلق عليه "ما بعد التحديث"(٣٤). تشير البادئة Post فى مصطلح Postmodernisme فى الإنجليزية والفرنسية إلى ما يأتى "بعد" كلازمة تعبر عن الزمان، كأن نقول "ما بعد الكلاسيكية، ما بعد الرومانسية، ما بعد البنيوية،... إلخ"، غير أنها لا تتوقف عند العلاقة الزمنية ولكن تتجاوزها للعلاقة الفكرية، إذ تشير إلى ترك الإطار أو النموذج Paradigme السابق عليها. ويعود استخدام المصطلح أول مرة- بحسب إيهاب حسن- إلى الإسبانى فيدريكو دى أونيس F. De Onis وذلك فى كتابه "مختارات من الشعر الإسبانى والإسبانى الأمريكى" Antologia de la Poesia Espanola e Hispano Americana الصادر عام ١٩٣٤، ثم التقطه دودلى فيتس D. Fitts فى كتابه "مختارات من الشعر

الأمـريـكـى اللاتـيـنـى المـعـاصـر" Anthology of Contemporary Latin- American Poetryعام ١٩٤٢، وكان كلاهما يشير إلى رد فـعـل ثـانـوى عـلـى الحـداثـة قـائـم فـى داخـلـهـا. يـرى حـسـن إذن أن المـصـطـلـح نشـأ فـى حـقـل الـنـقـد الأدبـى، ثم وظـف فـى حـقـول مـعـرفـيـة أخرى كالفلسفة والاجتماع والسياسة والتحليل النفسـى واللـغـويات والدين... إلخ. لكن المؤكد أيضًا -وهـو مـا يشـيـر إليه حسن- أن المـصـطـلـح اكـتـسـب مـدلـولاً لأول مرة فى كـتـاب فـيـلـسـوف الـتـاريخ الإنجليزى أرنولد توينبى " A.Toynbeeدراسة التاريخ" A Study of History، عندما استخدمه ليشير إلى ثلاث خصائص رآها تميز الفكر والمجتمع الغربيين منتصف القرن العشرين، وهى اللاعقلانية والفوضوية واللامعيارية، بسبب أفول البورجوازية فى التحكم بتطور الرأسمالية الغربية منذ نهاية القرن التاسع عشر، وحلول الطبقة العاملة الصناعية محلها، وهـو مـا رآه انقلابًا، بل انـحـطـاطًـا، للقيم البورجوازية التقليدية(٣٥).

فى بداية الستينيات استخدم المفهوم على نطاق أوسع، إذا استخدمه ليونارد ماير Mayer..Lفى دراسته "نهاية عصر النهضة" The End of the Renaissance1963لـيـشـيـر بـه إلى الـتـغـيـر المعمارى الذى طرأ على المدينة الغربية. وفى نفس الاتجاه نشر المعمارى الشهير روبرت فنيتورى Robert Venturiمقالته "مبررات عمارة البوب" ١٩٦٥ قدم خلالها مبررات وحتمية ولادة مفهوم جديد للعمارة، عوضًا عن المفاهيم الجامدة البليدة المضجرة التى تبنتها

الحداثة. ثم أتبع هذه المقالة بكتاب "التعقيد والتناقض فى العمارة" Complexity and Contradiction in Architecture 1966 وضع فيه تصوره لخصائص العمارة ما بعد الحداثية قائلاً "نحن نطالب بعمارة تعلى الثراء، بمعنى الوفرة والكثرة والزخم فى التفاصيل والاقتباس والغموض، فوق الوحدة والنقاء، وتقدم التناقض والتعقيد على التناغم والبساطة"(٣٦).

ومع أن الجدل بشأن مفهوم ما بعد الحداثة بدأ فى عقد الستينيات، العقد الذى يصفه هويسنز(٣٧) بالخط الفاصل العظيم، فى النقدين الأدبى والثقافى فى أمريكا، فقد امتد هذا الجدل إلى حقول معرفية أخرى، وقد أعلن تشارلز جينكس C. Jencks، وهو أحد المنظرين الأساسيين لما بعد الحداثة فى فن العمارة، أن المصدر الأساسى الذى استقى منه فهمه النظرى لمفهوم ما بعد الحداثة هو النقد الأدبى، وحسب جينكس فإن "إيهاب حسن كان هو بالفعل من عمد مفهوم ما بعد الحداثة وجعله أكثر استقراراً"(٣٨). ويصادق على رأى جينكس ما ذكره جان فرانسوا ليوتار فى كتابة "الوضع ما بعد الحداثى" (١٩٧٩) من أن عمل إيهاب حسن "أدب الصمت"-The Literature of Silence هو المصدر الذى نبهه إلى أهلية مفهوم ما بعد الحداثة(٣٩).

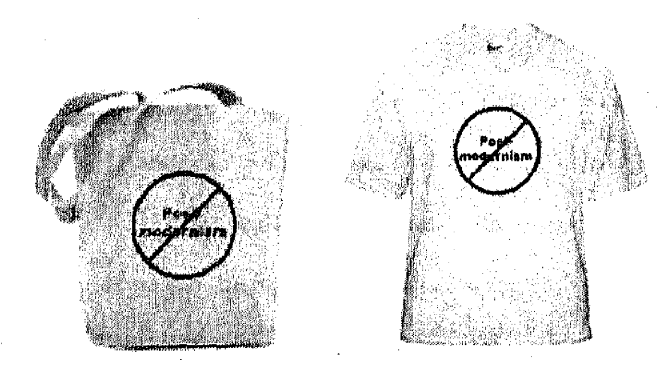
بدأت ثقافة ما بعد الحداثة فى سبعينيات القرن العشرين- بعد التغيرات التى طرأت على الساحة الفكرية الفرنسية نتيجة انتفاضة الطلبة فى مايو ١٩٦٨- تتلاقى مع المشروع الفرنسى ما بعد

البنيوى. وبمعنى أدق تجد المناخ النظرى الملائم لها من خلال أعمال رولان بارت R. Barthesوفوكو وجيل دولوز وجاك دريدا وجاك لاكان J. Lacan. وسيكون هذا التلاقى هو البداية الحقيقية لما عرف بحركة ما بعد الحداثة الفلسفية. وفى العام ١٩٧٩ يصدر كتاب جان فرانسوا ليوتار "الوضع ما بعد الحداثى" الذى يعتبره البعض البيان النظرى الأول للحركة التى لا يجمعها اتجاه واحد. وإن كان يجمعها بعض الخصائص المشتركة، التى حاول ليوتار تكثيفها فى كتابه.

وفى الثمانينات يستمر الإنتاج الفكرى لمنظرى التيار (فوكو، دولوز، ليوتار، دريدا، إيهاب حسن) غير أن المصطلح سيظهر بقوة أكثر فى ميدان علم الاجتماع: فى فرنسا مع جان بودريار، وفى بريطانيا لدى سكوت لاش S. Lashفى "علم اجتماع ما بعد الحداثة" Postmodern Sociology، ولدى أنتونى جيدنز A. Gid-densفى "نتاجات الحداثة"The Consequences of Modernity الذى يقترح فيه مفهوم "الحداثة الجذرية"Radical Modernity بديلا لـ"ما بعد الحداثة".

وفى ظل تنامى المفهوم وتشعبه وتداخله مع مصطلحات أخرى عديدة– كما بعد التصنيع Post- industreوما بعد الاستعمار Post- colonialisme، ظهر تيار مناهض بقوة لتيار ما بعد الحداثة يستند فى بنيته المضادة على الإرث العقلانى الحداثى، داعيًا إلى تصحيح مسار الحداثة بوصفها "مشروعًا لم يكتمل بعد"، وأن هذا التصحيح لا يستدعى أبدًا تقويض المشروع الحداثى المبنى على

الأسس العقلانية. يتزعم هذا التيار الفيلسوف الألماني يورجن هابرماس المنتمي إلى مدرسة فرانكفورت .Frankfurt School وبالإضافة إلي هابرماس هناك مجموعة من النقاد الماركسيين الذين وجهوا كل طاقاتهم وإنتاجهم الفكرى لمناهضة تيار ما بعد الحداثة كـ"تيرى إيجلتون، ديفيد هارفى، فريدريك جيمسون" وما زالت إنتاجاتهم الفكرية حتى الآن تدور فى هذا السياق.



شعار الحركة المناهضة لثقافة ما بعد الحداثة

فى عام ١٩٩٥ يذهب فالتر أندرسون W. Andersonإلى أن "ما بعد الحداثة سوف تأتى وتذهب، مثل باقى تيارات الفكر، أما ما بعد التحديث- أى الظرف ما بعد الحداثى- فسيظل قائمًا"(٤٠). وفى نفس السياق ونفس العام يقول ديفيد هارفى "ثمة علامات، فى هذه الأيام، تشير إلى أن هيمنة ثقافة ما بعد الحداثة هى فى عملية ضعف مستمر فى الغرب"(٤١). فى حين يذهب إيهاب حسن فى آخر مقالة نشرت له إلى أن "ما بعد الحداثة صارت الآن شبحا، ... وكلما نظن أننا قد تخلصنا منها، ينهض شبحها مرة أخرى" ويستطرد قائلاً:

"ما زالت أفكار ما بعد الحداثة تتردد فى خطاب الهندسة المعمارية، والفنون المختلفة، والعلوم الإنسانية، وأحيانًا الفيزياء، كما أنها لم تقتصر على المؤسسات الأكاديمية، بل نجدها أيضًا فى الخطاب الشعبى، وعوالم السياسة والاقتصاد، والميديا، وصناعات الترفيه، كذلك شاعت في لغة الأساليب الشخصية للحياة، مثل طريقة طهو ما بعد حداثية، ومطبخ ما بعد حداثي... إلخ"(٤٢).

والسؤال الآن: هل تمثل ما بعد الحداثة كسرًا جذريًا مع الحداثة، أم أنها ببساطة انتفاضة داخل الحداثة ضد شكل من أشكال الحداثة العليا؟ هل ما بعد الحداثة أسلوب أو طريقة للنظر فى العالم والأشياء أم أنها تعتبر عصرًا كاملاً يحياه الغرب الآن؟ ومن ناحية أخرى هل تغيرت الحياة الاجتماعية فى الغرب منذ مطلع السبعينيات حقًا، وإلى الحد الذى يسمح بالقول إن الغرب يعيش الآن مرحلة ما بعد الحداثة؟ أم أن تيارات ما بعد الحداثة- يتساءل هارفى(٤٣)- مجرد تيارات تضرب البنى العليا للثقافة، والتى ما انفكت توغل فى الغرابة على وقع التغيير الذى يحدث دائمًا فى "الموضة" الأكاديمية؟

يمكننا التمييز هنا بين رأيين متعارضين: الأول يرى أن "حركة ما بعد الحداثة تنتهج نهجًا ينفى الحداثة ويعلن رفضه لكل أسسها ومبادئها"(٤٤). والثانى يرى "ما بعد الحداثة نوعًا خاصًا من التأزم داخل حركة الحداثة" فحجم الاستمرار هو أكثر بكثير من حجم الاختلاف بين التاريخ الممتد للحداثة والحركة المسماة ما بعد

الحداثة"[٤٥]. ويمثل الرأى الأول إيجلتون وهارفى وفريدريك جيمسون. أما الثانى فيمثله ليوتار ودولوز وفوكو. الرأى الأول يستند فى دعواه إلى أن الخطاب ما بعد الحداثى هو نقيض الخطاب الحداثى فهو خطاب يتبنى مبادئ تقوم أساسًا على هدم القيم التى أورثتها الحداثة مثل الواحدية، والنقاء، والشعور بامتلاك اليقين وأحكام القيمة والسلطة الأبوية بكل صورها؛ لاسيما أشكال السلطة التى أفرزها المجتمع الرأسمالى كالعقل الأداتى واللوجوس، وغيرها من مفردات الخطاب الحداثى الشهير. وكنقيض لهذه القيم، تبنت ما بعد الحداثة خطابًا رافضًا الكلى ومكرسا النسبى واليومى، مقابل الحتمى والتاريخى، متحرر من الزمن الخطى، وهادم التمايزات بين الاجتماعى والثقافى، وداحض ومهشم الحدود الفاصلة بين الحقول المعرفية، كمحاولة لاقصاء السياسات وحيدة الجانب، وكرد فعل لتشظى المجتمع الراهن وتصدعه، ومن أجل التعبير عن تفكك العلاقات السائدة فى الزمن الراهن. وكان أن نادى معظم منظرى ما بعد الحداثة بتبنى مفاهيم جديدة تحل محل مفاهيم الحداثة السائدة تجلت فى ركائز ثلاث: الأولى هى الوعى بالفردانية واستقلال الذات عوضًا عن النزوع الجمعى الشمولى القديم، والثانية تكريس مفهوم سقوط السلطة بكل أنواعها، وبالتالى نقض مفهوم المركزية والواحدية انتصارًا للتعددية والتنوع. وهما معًا الركيزة الثالثة. هذا هو رأى الفريق الأول الذى يرى فى ما بعد الحداثة انفصالاً عن المشروع الحداثى وانقلابًا عليه.

أما الرأى الثانى فيرى أن المشروع الحداثى الغربى هو "مشروع متأزم فى الأساس بحيث يحتاج إلى تصحيح مسار. وأن نهايات هذا المشروع (ما بعد الحداثة) جاءت نتيجة طبيعية لما آل إليه المشروع الحداثى فى القرن الثامن عشر (عصر التنوير)"(٤٦)، وهذا الفريق يرفض الرؤية التاريخية "لما بعد الحداثة" بوصفها شيئًا يأتى بعد "الحداثة"، فما بعد الحداثة كامنة فى قلب المشروع الحداثى، بحيث أنها لا تمثل انقطاعًا عنه، إنما هى تفعيل لبعض المقولات والأفكار المتضمنة فى الحقبة الحداثية. يقول ليوتار "لا الحداثة ولا ما بعد الحداثة يمكن تحديدهما كحقب تاريخية واضحة، تكون ما بعد الحداثة فيها شيئًا يأتى "بعد" الحداثة: يجب القول على العكس من ذلك إن ما بعد الحداثة محايث للحداثة، بما أن الحداثة الزمنية تحمل فى داخلها رغبة فى الخروج من ذاتها داخل حالة أخرى"(٤٧). ما يقوله ليوتار هنا يتوافق مع مبادئ المشروع الحداثى بوصفه مشروعًا "مفتوحًا" يقبل الاختلاف والتطور، كما يتوافق مع حضور النص الحداثى فى المؤلفات الكبرى لفلاسفة ما بعد الحداثة بداية من ليبنتس وسبينوزا مرورًا بكانط وهيجل وحتى ماركس ونيتشه وهيدجر.

هذا الحضور للنص الحداثى لا يفهم إلا بكونه محاولة لإعادة النظر فى مقولات الحداثة من داخلها، وكما يقول دولوز فى منطق المعنى ١٩٦٩ Logique du Sens "يتعين على الفلسفة أن تبرز فى الحداثة شيئًا كان نيتشه يحدده كشىء ضد الزمان، أى شىء ينتمى

إلى الحداثة، ولكنه فى الوقت ذاته ينبغى أن ينقلب ضدها، من أجل زمان بديل"(٤٨)، والواقع أن أعمال دولوز كلها تسير فى هذا الاتجاه، العمل على نصوص الفلاسفة الحداثيين من أجل إعادة قراءتها وتأويلها بحيث يخرج الفيلسوف فى النهاية فى صورة جديدة غير المتعارف عليها، وقد اتبع دولوز هذه الطريقة فى كتاباته عن هيوم وليبنتس وسبينوزا وبرجسون ونيتشه "لا ينبغى لتاريخ الفلسفة إعادة ما يقوله فيلسوف ما، بل قول ما يضمره بالضرورة، أى ما لا يقوله وهو ماثل مع ذلك فيما يقوله"(٤٩). ومن نفس المنطلق يرى دريدا "أن تفسيراته لنصوص أفلاطون وروسو وماركس وهيدجر هو نوع من الوفاء لهم. لكنه يتصور الوفاء، لا بوصفه عرضًا مخلصًا لما كانوا يريدون قوله- فهذا فى رأيه مجرد مساهمة فى عملية دفن الموتى، إنما الوفاء الحقيقى يكون فى المساءلة النقدية لما قدموه"(٥٠). وفى نفس السياق يقول فوكو "إننا لا نخرج عن الفلسفة ببقائنا داخلها، لا، بل بمعارضتها بنوع من الاندهاش، كاندهاش نيتشه من الفلسفة السابقة عليه"(٥١).

والواقع أن الإنتاج الفكرى لفلاسفة ما بعد الحداثة يؤكد أن هذه الأخيرة لحظة من لحظات المشروع الحداثي، ربما تكون لحظة قلق واضطراب وشك، لكنها استمرار بصورة أو بأخرى للمشروع الحداثي. لحظة شك داخل الإطار وليست انقلابًا عليه وعودة إلى الوراء، إحساس أكبر بواقع متأزم، لحظة استشعرها نيتشه وفلاسفة النظرية النقدية من قبل. لكنها لحظة يتبعها إعادة البناء وتغيير

المفاهيم. لذلك فنحن- فى رأيى- لا نستطيع أن نصف ما بعد الحداثة بأنها عودة إلى الوراء ونكوص للخلف وهدم للإرث العقلانى الحداثى، إنها فقط رد فعل مثلما كانت الحداثة رد فعل. ليست ما بعد الحداثة نهاية للوعى الأوروبى- كما ذهب البعض، إنما هى فقط لحظة شك وإعادة مساءلة للتراث الحداثى.

* * *

استخلاصًا مما سبق يمكن تحديد بعض السمات العامة لاتجاه ما بعد الحداثة(٥٢)، وتختلف السمات عن القيم والمبادئ إذ السمات تعبر عن الشكل الخارجى (المظهر) فى حين تكشف القيم والمبادئ عن الأسس الداخلية التى تتبنى عليها الظاهرة:

أ - انفتاح الإطار النظرى:

ليس لدراسات ما بعد الحداثة إطار نظرى ثابت، فالمفكر ما بعد الحداثى يرى الحياة موقفية، متشظية، سائلة، انطباعية.. ولذا لم يطور ما بعد الحداثيين نموذجًا معرفيًا أساسيًا يصلح بعد ذلك للتطوير فى اتجاه نظرية متكاملة. فالنظرية فى عرفهم مجرد خطاب لحيازة القوة فى فضاء اجتماعى. من هنا اهتمام فلاسفة ما بعد الحداثة باللغة واحتفائهم بالنص. سيولى فوكو اهتمامًا خاصًا بالخطاب، وسيقوم بتحليل البُنى الخطابية التى كانت سائدة منذ القرن السادس عشر حتى القرن التاسع عشر، من خلال منهج وصفى يكشف عن نمط وجود الخطاب وكيفية تجليه وما يترتب عنه من آثار. وستمثل فكرة الأسلوب فى علاقته بالمفهوم والمعنى مكانة

مهمة فى أعمال جيل دولوز. كما يتخذ ليوتار من مقولة فتجنشتاين Wittgensteinأن المعرفة مؤلفة من "ألعاب لغوية" sprachspiele أساساً لنقد ما أسماه بالسرديات الكبرى Les Grands recitsأما دريدا فيتخذ من تفكيكه لنصوص كبار الفلاسفة، وسيلة لتفكيك البنية الميتافيزيقية الغربية التى أطلق عليها ميتافيزيقا الحضور La métaphysique de la présence.

تُعد سمة "انفتاح الإطار النظرى" لما بعد الحداثة، نتيجة طبيعية لموقف فلاسفتها من مفهوم "الحقيقة الموضوعية" La vérité objec-tive- أحد المفاهيم الأثيرة لفلاسفة الحداثة. فإذا كانت الأسئلة الأساسية التى كان يطرحها كل مفكر حداثى هى: لماذا أنا هنا فى العالم؟ وما هدفى النهائى، وما معايير الصواب والخطأ؟ فإن هذه الأسئلة الجاهزة يسبقها مسلمة مؤداها أن هناك إجابة صحيحة واحدة عن كل سؤال وعليه، فالسيطرة على العالم وإدارته عقلياً، أمر متوقف فقط على إمكانية عثورنا على تلك الإجابة. وهذا يفترض ضمناً أن هناك طريقاً واحداً صحيحاً إذا وفقنا باكتشافه نكون قد عثرنا على الأداة الصحيحة للإجابة على أسئلتنا. وكبديلاً لهذه الرؤية يرى فلاسفة ما بعد الحداثة أن الواقع المتشظى، الذى تحكمه فكرة الصيرورة، لا مكان فيه لمفهوم "الحقيقة"، كما أن مفهوم الحقيقة من المفاهيم السلطوية التى توظف دائماً لخدمة فئة بعينها يقول بودريار "لم يعد بوسع الفرد أن يضع حدوداً لكيانه ولم يعد بوسعه أن يلعب دوره.. إنه الآن صفحة نقية ومعبر لكل شبكات التأثير".

ب ـ انفتاح الموضوعات البحثية:

ليس لتيار ما بعد الحداثة موضوعات بحثية بعينها، فهو يدرس كل شيء في الحياة بداية من نمط الإنتاج وعلاقاته في المرحلة الرأسمالية المتأخرة مروراً بنظم المعرفة والخطابات وحتى عروض الأزياء والمصارعة الحرة(والملاحظ أيضاً في الإنتاج الثقافي ما بعد الحداثي غياب المباحث التقليدية المعهودة في الفلسفة، وربما يكون مرجع هذا إلى رفض فلاسفة ما بعد الحداثة لمفهوم "النظرية"، لا توجد نظرية في الوجود والمعرفة والقيم، هناك فقط خواطر وتأملات ومفاهيم دون وعاء نظري شامل يجمعها في وحدة واحدة. والواقع أن افتقاد هذا الإطار النظري، بحسب رورتي[٥٣] R. Rorty، كان أحد أهم الانتقادات التي وجهها هابرماس لفلاسفة من أمثال فوكو ودولوز وليوتار.

يرتبط بهذه السمة خاصية أخرى واضحة في معظم الإنتاج ما بعد الحداثي وهي محو بعض الحدود والفواصل: هذه الخاصية لها تمثلات عديدة أولها محو التمييز القديم بين الثقافة العليا والثقافة الجماهيرية أو الشعبية– وهي خاصية سنعود إليها بالتفصيل عند الحديث عن إستطيقا ما بعد الحداثة– وثانيها محو الفواصل القديمة بين الأنواع الأدبية وأنواع الخطاب الأخرى. حيث كان السائد فيما مضى إمكانية التمييز بين أنواع الخطاب المختلفة: "الخطاب السياسي"، "الاجتماعي"، "التاريخي"، و"الأدبي"، أما الآن فكل هذه الخطابات متداخلة مع بعضها بحيث يصعب تصنيفها وربما هذه هي

صورة أخرى من صور مفهوم "التناص" .intertextualitéوقد كان جيل دولوز يقول "أريد أن أكتب تاريخ الفلسفة كالرواية"(٥٤). كما أننا نلمس داخل النص الدولوزى انفتاحا على العديد من المجالات المعرفية، وكما يقول ريمون بيلور "إن أعمال دولوز على اتصال مباشر بالفن والعلم والجسد وعلم الاحياء"(٥٥). وربما يفسر هذا سبب حضور النص الأدبى، بكل أشكاله، فى النص الفلسفى ما بعد الحداثى ربما بدرجة تفوق حضور النصوص الفلسفية. يرتبط هذا أيضًا "بتماهى وتداخل المجالات المعرفية المختلفة" وإدراجها تحت ما يسمى بـ "الدراسات الثقافية"(٥٦) Cultural Studies، وهو مصطلح يعبر بصورة أكثر واقعية عن الممارسات الفكرية لمنظري ما بعد الحداثة، وفى هذا السياق يتساءل فريدريك جيمسون وديفيد هارفى عن "هل يمكن تسمية أعمال ميشال فوكو، وهذا ينطبق أيضا على معظم مفكرى ما بعد الحداثة، فلسفة أم تاريخًا أم نظرية اجتماعية أم علومًا سياسية؟"(٥٧).

ج - شيوع فكرة النهايات:

وهى فكرة بدأت مع هيجل ورددها بعض تلامذته من بعده، كان إريك فيل Eric Weilيقول "إن هيجل قد وضع للفلسفة نقطة النهاية"(٥٨). وقد أعلن إشبنجلر Spengler 1880ـ ١٩٣٦ صراحة "نهاية الغرب" Der untergang des westernوأفوله. وأزكى نيتشه Nietzscheهذه الروح عندما أعلن "موت الإله" Tod Gottes.هذه التيمة- تيمة النهايات- أصبحت حاضرة بقوة فى

الخطاب الفلسفى الغربى فى النصف الثانى من القرن العشرين. يكتب بنيامين Walter Benjamin عن "نهاية الفن فى عصر الإنتاج الآلى"، ويؤسس هيدجر Heidegger مشروعه الفلسفى على "تقويض الميتافيزيقا"، ويعلن بارت R. Barthes عن "موت المؤلف"، ويكتب فوكوياما Fukuyama نهاية التاريخ، ويعلن فوكو "موت الإنسان"، ويحدثنا رورتى عن "نهاية الفلسفة النسقية". وفى نفس السياق يحاول "فاتيمو" حصر ظاهرة ما بعد الحداثة على المستوى الفكرى فى خمسة مبادئ هى: نهاية الفن وأفوله- موت النزعة الإنسانية- العدمية-نهاية التاريخ- تجاوز الميتافيزيقا(٥٩). وهى كلها تنويع على فكرة النهايات، لا يوجد علم أو فلسفة أو فن بل إعلان النهاية لكل شيء، "دق أجراس الموت" بتعبير دريدا. ومع ذلك لا نستطيع أن نقول إن كل فلاسفة ما بعد الحداثة نادوا بفكرة النهايات فجيل دولوز، على سبيل المثال، من الفلاسفة القلائل الذين لم يولوا فكرة النهايات أية أهمية، لذا فهى غير حاضرة فى نصوصه، وهو يقول فى الحوار الذى أجراه معه فرانسوا إوالد "لم أهتم بتجاوز الميتافيزيقا أو بموت الفلسفة قط. فللفلسفة وظيفة تظل حاضرة تماما، وهى خلق المفاهيم، ولا يمكن لأحد أن ينوبها فى ذلك"(٦٠). وفى موضع آخر يقول "إن مستقبل الفلسفة لم يكن أبدا مشكلة بالنسبة لنا، وما يقال عن نهايتها أو موتها، هو فقط لحظة يأس وإرهاق"(٦١)، وقد خصص دولوز كتابه "ما الفلسفة" Qu'est-ce que la philosophie لمناقشة هذه الإشكالية، وقد طرح السؤال عن

ماهية الفلسفة من أجل تأكيد دورها فى ظل تنامى هذه الروح العدمية. ومع ذلك تظل هذه الروح هى السائدة فى النص ما بعد الحداثى. وسيكون لها بالتالى العديد من النتائج: أولاً، افتقاد النص ما بعد الحداثى لروح النقد، ليس نقد الحداثة بطبيعة الحال، وإنما نقد الأوضاع والسياسات الراهنة، لذا يعمد معظم فلاسفة ما بعد الحداثة إلى استخدام منهج وصفى خالص للظواهر دون محاولة الانتقال إلى مستوى التحليل النقدى. ثانى هذه النتائج، انهيار فكرة التقدم الخطى للتاريخ، فالتاريخ الإنسانى، مفتوح على احتمالات متعددة، قد يتقدم، ولكنه قد يتراجع أيضًا- كما حدث فى الحربين العالميتين. وكما لاحظ أدورنو من قبل فإن التقدم البشرى له تاريخ بالفعل، إنه التاريخ الذى انتقل "من المقلاع إلى القنبلة الذرية"(٦٢). ثالث هذه النتائج، خلو العالم من أى معنى وافتقاده لأى قيمة، وما يترتب على ذلك من تغير مفهوم القيمة ونسبية المعايير الأخلاقية.

هـ - تصور مختلف لأسلوب الكتابة:

سمة مشتركة فى النص ما بعد الحداثى، أنه نص ملتبس يشعر معه القارئ بالصعوبة والغموض وعدم التحديد. نص لعوب، يصعب الإمساك به، أو تحديد معناه لدرجة يشعر معها القارئ أن المؤلف يتعمد اللبس فى حد ذاته. وهذا اللاتحدد للمعنى يستند- فى ظنى- إلى الفهم البارتى (نسبة لبارت) لطبيعة النص. فالنص كما يتصوره بارت لا بد أن يولد أكبر عدد من الدلالات والمعانى، وهذا لن يتحقق إذا تعمد النص الوضوح والشفافية، لا بد أن يكون النص ملتبسا

عصيا على القراءة. من هنا يحدثنا بارت بحفاوة عما أسماه "عدم القابلية للقراءة" illisibilitéفكلما زادت صعوبة النص وقدرته على الإيحاء، تعددت معانيه وكثرت دلالته، يقول بارت "ليس الوضوح صفة مطلقة لا غنى عنها فى الكتابة، بل هى من ملحقات الطبقية، أى طريقة فى الكتابة بمثابة علامة على أنك عضو فى طبقة معينة تتحدث إلى الأعضاء الآخرين من نفس الطبقة"(٦٣). والواقع أن هذه السمة- الالتباس- حاضرة بقوة فى كافة النصوص ما بعد الحداثية، ولا أدل على ذلك من قول ليوتار "لقد قرأت فى مجلة فرنسية أن البعض ساخطون على كل من دولوز وجاتارى لأنهم- أى هذا البعض- يتوقعون أن يكافأوا بقدر من المعنى، خاصة من قراءة عمل فلسفي"(٦٤). فقد كان لدولوز تصور خاص لعملية الكتابة، كما أن تجربة الكتابة المشتركة مع المحلل النفسى فليكس جاتارى F.Guattariقد منحت مؤلفاتهما طابعا خاصا.

هوامش الفصل الأول

(١) ديفيد هارفى، حالة ما بعد الحداثة: بحث فى أصول التغيير الثقافى. ترجمة محمد شيا (بيروت: مركز دراسات الوحدة العربية، ٢٠٠٥) ص ٢٤.

(٢) Huyssen، Andreas. After The Great Divide: Modern-ism، Mass Culture، Postmodernism (NY: Indiana University Press، 1986) p38.

(٣) فريدريك جيمسون، التحول الثقافى، ترجمة محمد الجندى (القاهرة: أكاديمية الفنون، ١٩٩٧) ص ٢٣.

(٤)Vattimo. G. The End of Modernity: Nihilism and Hermeneutics in Postmodern Culture (Baltimore: Johns Hopkins University Press ،1988) p XIV.

(٥) بودريار، الحداثة، ترجمة محمد سبيلا. الكرمل العدد٣٦- ١٩٩٠، ص ٨٠ ، ٨١.

(٦)Deleuze ،Foucault. Trans by Sean Hand. Foreword by Paul Bové. (Minneapolis: University of Minnesota Press ،1988) p 124.

و"أيضا" إديث كيرزويل، عصر البنيوية، ترجمة جابر عصفور (الكويت: دار سعاد الصباح للطباعة والنشر، ١٩٩٣) ص ٢٩٩.

(٧) كانط، ما التنوير، مجلة فكر ونقد العدد ١٨، ١٩٩٩، ص ٢٣.

(٨)Habermas ،Jurgen. "Modernity: An Incomplete Project,". in Foster ،Hal (ed.,) The Anti- Aesthetic: Essays on Postmodern Culture (Port Townsend, Wash: Bay Press ،1983) ،p 9.

(٩) ديفيد هارفى، حالة ما بعد الحداثة، ص ٣١.

(١٠) ديفيد هارفى، مرجع سابق، ص ٣٣.

(١١) السابق، نفس الموضع.

(١٢) محمد سبيلا، الحداثة وانتقادها (الدار البيضاء: دار توبقال، ٢٠٠٦) ص ٥٣.

- جوستاف كليمت (١٨٦٢- ١٩١٨) فنان ورسام نمساوى شهير، وأحد أبرز فنانى ما عرف بحركة الانفصال الفنية فى فيينا .Vienna Secession ومن الأعمال الرئيسة له اللوحات والرسومات الجدارية، وكثير منها موجود فى متحف فيينا، وتحديدا قاعة الانفصال الفنى. اهتم كليمت بشكل رئيس بموضوع جسد الأنثى، وأعماله تتميز بعرض الإثارة الجنسية بشكل صريح، وهذا يتجلى بقوة فى العديد من الاسكتشات التى رسمها. وهو ما ينسجم مع مبادئ حركة الانفصال الفنية التى تتمحور حول فكرة كشف الحقيقة بصورة فجة، وكسر حواجز الخجل.

(١٣) فرويد، قلق فى الحضارة، ترجمة جورج طرابيشى (بيروت: دار الطليعة، ١٩٧٧)ص ٣٧.

(١٤) هارفى، حالة ما بعد الحداثة، ص ٢٧، ٢٨.

(١٥)Sarup ،Madan. An Introductory Guide to Post-Structuralism and Post- Modernism (NY:Harvester Wheatsheaf Press ،1993) p 83.

(١٦) BuchananBrett. Onto-Ethologies:The Animal Environments of Uexküll ،Heidegger ،Merleau-Ponty ،and Deleuze (NY: Suny Press ،2009) p 173.& Deleuze and Guattari. A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia. Trans Brian Massumi (Minneapolis: University of Minnesota Press ،1987) p 188.

(١٧)DeleuzeFoucaultp 115.

(١٨) HencheEric. Breaking All the Rules. Art in America Magazine 12 June 1971 ،Vol.112 ،p 23.

(١٩)PlantSadie. The Most Radical Gesture: The Situationist International in a postmodern Age (London: Routledge Press ،1992) p17.

(؟) عادة ما تميل الكتابات الإنجليزية لاستخدام مصطلح "ما بعد الحداثة"، في حين تميل الكتابات الفرنسية أكثر لاستخدام مصطلح "ما بعد البنيوية" Post-Structurelles.

(٢٠) أنظر ترجمتنا لتلك المقالة في العدد الثاني من مجلة الترجمان (القاهرة: منشورات مركز جامعة القاهرة للغات والترجمة، فبراير ٢٠١٢.

(٢١) إيهاب حسن، سؤال ما بعد الحداثة، مرجع سابق.

(٢٢)Jameson ،F. Postmodernismor the Cultural Logic of late Capitalism (1984) in The Jameson Reader (Oxford: Black Wel 2000) p 98.

(٢٣)PlantSadie. Ibidp 19.

(٢٤)HassanIhab. From Postmodernism to Postmodernity: the Local/Global Contextp 65.

(٢٥) إيهاب حسن، سؤال ما بعد الحداثة، مرجع سابق.

(٢٦) أنظر مقال إيهاب حسن بعنوان Indeterminacyand ،Culture Immanence: Margins of the (Postmodern) Age في دورية Humanities in Society، ٥١ - ٨٥.

(٢٧) يميل ماتيي كالينيسكيو Matei Calinescu مثلا إلى الربط بين ما بعد الحداثة والطليعية الجديدة neo-avantgarde ونجد ذلك في كتابه Faces of Modernity: Avant-GardeDecadenceKitsch (BloomingtonInd.: Indiana University Press1977)؛ بينما يربط ميكلوس تسابولشي Miklos Szabolcsi بين الحديث والطليعي، ويسمي ما بعد الحداثة بالطليعية الجديدة، في مقاله بعنوان Modernism: Ques- ،Neo-Avant-Garde ،Avant-Garde tions and Suggestions، والذي نشر في دورية New Literary History ((1971-72): 49-70)؛ ويسمي بول دي مان Paul de

العنصر الإبداعي "حداثي"، ويعتبره لحظة الأزمة في أدب كل فترة Man على حده، في كتابه Literary History and Literary Modernity," Blindness and Insight (New York: Oxford University Press، 1971)، ١٤٢ – ١٦٥.

(٢٨) انظر مقال إيهاب حسن بعنوان Postmodernism: A Para critical Bibliography في New Literary History، والذي أعيد طبعه في كتاب Para criticisms: Seven Speculations of the Times (UrbanaIII.: University of Illinois Press1975)؛ ومقال بعنوان Beckett، and the Postmodern Imagination في TriQuarterly؛ ومقال CultureIndeterminacyand Immanence.

(٢٩) الانزياح الأحمر أو تأثير دوبلر ظاهرة فلكية تشير إلى زيادة طول الموجة الكهرومغناطيسية القادمة إلينا من أحد الأجرام السماوية بسبب سرعة ابتعاده عنا، وهي ظاهرة مهمة في علم الفلك. وقد اعتمد عليها عالم الفلك الأمريكي هابل في اكتشافه أن المجرات ليست ثابتة في الكون، بل كلها في حركة وابتعاد مستمر. بذلك أثبت أن المجرات تتباعد عن بعضها البعض بسرعة متناسبة مع ابتعادها، وسميت هذه العلاقة بقانون هابل سنة ١٩٢٩، وقد ساهم هذا القانون كثيراً في اعتماد نظرية الانفجار الكبير.(المترجم)

(٣٠) يستعير حسن هنا التفرقة الشهيرة التي قام بها الفيلسوف الألماني فريدريك نيتشه، الذي كان مغرما بدرجة كبيرة بالحضارة الإغريقية الكلاسيكية، بين الأبولونية والديونيوسية في كتابه الأول ميلاد المأساة ١٨٧٢م، فقد أكد نيتشه في هذا الكتاب على أن الفهم الصحيح لطبيعة المأساة والحضارة الإغريقية يكون بالنظر إليهما بوصفهما نتاج الصراع بين اتجاهين إنسانيين أساسيين الاتجاه الأبولوني وهو الرغبة في الوضوح والنظام والعقل، ويرمز لهم بأبولو إله الشمس الإغريقي. والاتجاه الآخر الديونيسي وهو دافع بدائي غير عقلاني نحو الفوضى والعبث ويرمز له بإله الخمر ديونيسيوس.(المترجم)

(٣١) مع أن بعض النقاد ذهبوا إلى أن ما بعد الحداثة زمنية بالأساس، فى حين قال آخرون بأنها "مكانية" بصورة رئيسة، إلا أن ما بعد الحداثة تكشف عن نفسها فى العلاقة بين هاتين الخاصيتين. انظر وجهتى النظر المتعارضتان لكل من ويليام سبانوس William V. Spanos فى مقال بعنوان The Detective at the Boundary منشور فى كتاب Existentialism (New York: Crowell، 1976) ١٦٣ -١٨٩.، ويورجن بيبر Jurgen Peper فى مقال بعنوان Postmodernismus: Unitary Sensibilty (Amerikastudien 22 (1977)، ٦٥ - ٨٩.

(٣٢) ما يكون على المحك هنا هو فكرة التقسيم الزمنى الأدبى، والتى يعارضها الفكر الفرنسى المعاصر. وبالنسبة للآراء الأخرى حول التحول الأدبى والتاريخى، بما فى ذلك "التنظيم الهيراركى" للزمن، أنظر كتاب ليونارد ماير Leonard Meyer بعنوان Music، the Artsand Ideas (Chicago: University of Chicago Press، 1967؛ ومقال كالينيسكو Calinescu بعنوان Faces of Modernity، وكذلك مقال رالف كوهين Ralph Cohen بعنوان Innovation and Variation: Literary Change and Georgic Poetry فى كتاب رالف كوهين وموراى كريجر Murray Krieger بعنوان Literature and History (BerkeleyCalif.: University of California Press1974)؛ وكذلك الفصل السابع من كتابى Paracriticisms.

(٣٣) استكشف كتاب من قبيل مارشال مكلوهان Marshall McLuhan وليزلى فيدلر Leslie Fiedler الجوانب المتعلقة بالميديا والبوب فى ما بعد الحداثة على مدار عقدين، رغم أن جهودهما الآن أصبحت شيئا من الماضى لدى بعض الدوائر النقدية. وقد ناقش ريتشارد بالمر Richard E. Palmer الفارق بين تيار ما بعد الحداثة، بوصفه نزعة فنية معاصرة، وما بعد الحداثة، بوصفها ظاهرة ثقافية، أو حتى فترة تاريخية، فى مقاله Postmodernity and Hermeneutics، المنشور فى دورية Boundary، السنة الخامسة العدد الثانى، ٣٦٣ - ٣٩٣.

(٣٤) إيجلتون، أوهام ما بعد الحداثة، ترجمة منى سلام (القاهرة: أكاديمية الفنون، ١٩٩٦) ص ٧.

(٣٥) HassanIhab. On the Problem of the Postmodern- New Literary HistoryVol. 20No. 1Critical Reconsid- pp. 21-22. 1988 ،erations. (Autumn

(٣٦) ديفيد هارفى، السابق، ص ٦٤.

(٣٧) HuyssenAfter The Great Divide: ModernismMass Postmodernismp 88. Culture

(٣٨) AndersonTruett. The Fontana postmodernism Reader (London: Fontana Press1995).

(٣٩) SarupMadan. An Introductory Guide to Post- Structuralism and Post- Modernism134.

(٤٠) AndersonThe Fontana postmodernism Reader. p 7.

(٤١) ديفيد هارفى، حالة ما بعد الحداثة،ص ١٦.

(٤٢) From Postmodernism to Postmodernity: ،Hassan the Local/Global Context. p 71.

(٤٣) هارفى، حالة ما بعد الحداثة، ١٩.

(٤٤) هارفى، حالة ما بعد الحداثة، ص ١٤٥.

(٤٥) هارفى، السابق، ص ١٤٨.

(٤٦) محمد سبيلا، الحداثة وانتقاداتها، ص ٨.

(٤٧) محمد سبيلا، السابق، ص ١١٣.

(٤٨) DeleuzeThe Logic of Sense .Trans Mark Lester (London: Athlone Press1990) p 289.

(٤٩) ريمون بيلور وفرانسوا إوالد، جيل دولوز: الفيلسوف المترحل. ترجمة محمد ميلاد. فى "مسارات فلسفية" (بيروت: دار الحوار، ٢٠٠٤) ص ٤٣.

(٥٠) جاك دريدا، فى علم الكتابة. ترجمة أنور مغيث، ومنى طلبة (القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة، ٢٠٠٥) ص ٤٧.

(٥١) روجيه بول دورا، ميشيل فوكو: مخترق حدود الفلسفة. ترجمة محمد ميلاد. فى "مسارات فلسفية"، مرجع سابق، ص ١٧.

(٥٢) راجع محمد حسام الدين، الإعلام وما بعد الحداثة (القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة، ٢٠٠٥) ص ١٠٦ وما بعدها (بتصرف).

(*) لهذا يذهب إيهاب حسن إلى أن لحظة ما بعد الحداثة تمثل نوعًا من الانفجار الذى سوف يؤدى بالحداثة وبعقلانيتها وموضوعاتها إلى التشتت إلى وحدات وقطع متناثرة. Hassan، Ihab. From Postmodern-ism to Postmodernity: the Local/Global Context. P 78.

(٥٣) RortyRichardEssays on Heidegger and Others. Philosophical Papers Volume 2. (Camebridge: Camebridge University Press1991) p 173.

(٥٤) DeleuzeNegotiations 1972-1990. Trans by Martin Joughin (New York: Columbia University Press1995) p 83.

(٥٥) ريمون بيلور، جيل دولوز: الفيلسوف المترحل، ص ٤١.

(٥٦) BuchananIan. Deleuze and Cultural StudiesSouth Atlantic Quarterly 96(3) (1997): 483- 497.

(٥٧) جيمسون، التحول الثقافى، ص ٢٣& هارفى، حالة ما بعد الحداثة، ص ١٨٨.

(٥٨) محمد الشيخ، المثقف والسلطة (بيروت: دار الطليعة، ١٩٩١) ص ٦٨.

(٥٩) VattimoG. The End of Modernity: Nihilism and Hermeneutics in Postmodern Culture. p 205.

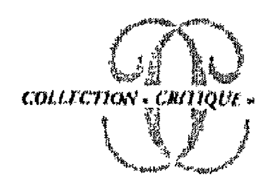
(٦٠) ريمون بيلور، جيل دولوز: الفيلسوف المترحل، ص ٤١ .

(٦١) DeleuzeNegotiations 1972-1990. P 88.

(٦٢) عن تيرى إيجلتون، مفهوم التاريخ فى الفكر ما بعد الحداثى، الكرمل، العدد ٤٤، ص ٥١.

(٦٣) فليب ثودى، بارت، ترجمة جمال الجزيرى (القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة، ٢٠٠٢) ص ٨٠.

(٦٤) Lyotard، J. F.The Postmodern Condition: A Report on Knowledge. trans Geoff Bennington and Brian MassumiForeword by Fredric Jameson (NY: Minnesota Press) p 71.



JEAN FRANÇOIS LYOTARD

LA CONDITION
POSTMODERNE

LES ÉDITIONS DE MINUIT

الفصل الثانى:

القيم ما بعد الحداثية

إذا كنا قد حاولنا فى الفصل الأول تتبع نشأة ظاهرة ما بعد الحداثة وتحديد أهم السمات الشكلية المتعلقة بفلسفة ما بعد الحداثة، فإن الحديث عن القيم أشبه بمحاولة تحديد الموضوعات المشتركة أو المبادئ التى يتفق عليها فلاسفة ما بعد الحداثة، والتى يمكن أن نستقيها من كتاباتهم، وهى تمثل فى الوقت نفسه الاختلافات والفوارق التى تفصل الفكر ما بعد الحداثى عن نظيره الحداثى(*).

يصنف ليمرت المفكرين ما بعد الحداثيين إلى ثلاث فئات:

- الراديكاليون: ليوتار، بودريار، إيهاب حسن، الذين يعتبرون الحداثة شيئًا ينتمى للماضى، وأن الوضع الثقافى الراهن لا يحتمل مقولاتها.

ـ الإستراتيجيون: ميشال فوكو، دريدا، دولوز الذين يتخذون من اللغة أو الخطاب أساس لتحليلاتهم ويرفضون أية صياغة لمفهوم الجوهر الشامل، والكلية أو القيم الشمولية.

ـ الحداثيون المتأخرون: مثل هابرماس وجيمسون، الذين يتخذون موقفًا نقديًا من الأنساق الشمولية الكبرى، ولكنهم لا يرفضون مفاهيم الحداثة[١].

وتفرق باتريشيا ووه بين صيغتين قادمتين من أسس فلسفية منفصلة: صيغة عفية، وأخرى هشة، ولكل منهما ميله التفكيكي ونزعتها القائمة على إعادة التركيب: لقد جاءت الصيغة القوية من قراءة ما بعد البنيوية لنتيشه. أما الصيغة الهشة، فقد خرجت من القراءة التأويلية لهيدجر. وعادة ما ينصب الميل التفكيكي على نقد نظرية المعرفة الخاصة بحركة التنوير، بينما ترتكز إعادة التركيب على محاولة بناء نسق بديل للقيم[٢].

ما يمكن أن نخلص إليه إذن أن هناك ما بعد حداثات عديدة، قد يصعب حصرها أو تصنيفها، والسؤال هو ما القاسم المشترك بين هذه الاتجاهات العديدة؟ هل يمكن الحديث عن قيم أو مبادئ عامة تشترك فيها هذه التوجهات؟

فى كتابه "المنعطف ما بعد الحداثى"Postmodern Turn The يرسم إيهاب حسن سلسلة من التعارضات النمطية بين الحداثة وما بعد الحداثة، تبدو من خلالها الثانية كرد فعل على الأولى، فيجعل حسن على سبيل المثال الفوضى anarchyما بعد الحداثية مقابل

مفهوم التراتبية hierarchyالحداثى، والشمولية totalizationمقابل التفكيك deconstruction، الحضور presenceمقابل الغياب ab-sence، الجذر rootمقابل الجذمور ...... rhizomeإلخ(٣). والواقع أن المصطلحات التى استخدمها حسن فى جدولته هذه ليست خاصة بالحداثة أو ما بعد الحداثة، بقدر ما هى أمثلة على تواترات ثقافية وفكرية، كانت ولا تزال شائعة فى كلتيهما وغير مميزة لأيهما على حدة. وربما يكون الأكثر جدوى ودقة من ذلك هو القول بأنه فى مراحل معينة من ثقافة الحداثة سادت- بدرجة أو بأخرى توجهات ما بعد حداثية، وفى مرحلة ما بعد الحداثة ما زالت هناك جذور حداثية. وباختصار، إن الثنائيات التى أوردها حسن فى جدولته ينقصها الدقة والإحكام ويمكن النظر إليها على أنها تعطينا مؤشرات على التوجه العام لتيار ما بعد الحداثة، ولا تكشف بدقة عن طبيعة هذا التوجه.

غير أن حسن فى موضع آخر، يحدد بطريقة أكثر دقة، وإن كانت بالسلب، بعض الأسس المشتركة فى تيارات ما بعد الحداثة وهى كالآتى:

١ ـ رفض النظريات الشمولية، لا سيما النظريات الكبرى مثل: نظريات كارل ماركس، وهيجل، ووضعية كونت، والتحليل النفسى، مع التركيز على الجزئيات والرؤى المجهرية للكون والوجود.

٢ ـ رفض اليقين المعرفى المطلق ورفض المنطق التقليدى الذى يقوم على تطابق الدال والمدلول، أى تطابق الأشياء والكلمات.

٣ ـ رفض الحتمية الطبيعية والتاريخية التى كانت سائدة فى مرحلة الحداثة ولا سيما مفهوم التطور الخطى.

٤ ـ مناهضة كل أشكال السلطة سواء في الخطاب أو فى السياسة أو فى الفن(٤).

وقد حاول كينيث آلن تقنين بعض المقولات النظرية لتيار ما بعد الحداثة ليضعها فى شكل (السبب/النتيجة) أو (المتغير المستقل/المتغير التابع)، متخذاً من الرأسمالية المتأخرة أو رأسمالية العولمة موضوعًا لدراسته، وعلى سبيل المثال رأى آلن أن إعادة توطين رأس المال وسرعة حركته، هو سبب نتيجته زعزعة الرموز الثقافية وافتقادها القدرة على تقديم المعنى، كما ذهب إلى أن هيمنة التكنولوجيا فى عملية الإنتاج، وهو متغير مستقل، يؤثر على متغير تابع هو (عدم ثبات الذات وتشظيها وتفككها) (٥). والواقع أنه يصعب حصر المسألة فى مجرد سبب ونتيجة، إذ النتيجة تتحول إلى سبب، والسبب يتحول بدوره إلى نتيجة، وهكذا. كما أن عبارات مثل "فقدان المعنى"و"تشظى الذات وتفككها" هى عبارات شديدة التركيب والتجريد يصعب ردها إلى سبب واحد.

ويذهب كريستوفر نوريس C. Noriss إلى أن ما تشترك فيه اتجاهات ما بعد البنيوية، رغم ما بينها من اختلاف فى المنهج والاهتمامات، هو التزامها بشكل أو آخر بالتحول إلى اللغة والخطاب والنص. وهو تحول يشكل سمة بارزة فى مجالات عديدة لا تقتصر على الفلسفة والتاريخ. أما موضع الخلاف بينها فهو القدر الذى

يسمح به كل منها بحيز لفكرة الحقيقة التاريخية، وسط انهماكها فى النصوص والدلالات اللانهائية المتولدة عنها، وهى تختلف كذلك فى مدى تقبلها لمقولة فريدريك جيمسون أن التاريخ "أفق لا يمكن تجاوزه"(٦).

على الرغم من وجاهة رأى كريستوفر نوريس، إذ النصية هى السمة الأبرز التى تشترك فيها معظم تيارات ما بعدْ الحداثة على اختلافها، إلا أن هذه واحدة من أسس عديدة أخرى تبنى عليها وتشترك فيها هذه التيارات، سنحاول العرض لها تفصيلاً كما يأتى:

أ ـ ضد السلطة:

هى القيمة الأبرز والأهم وهى الأصل الذى تفرع منه باقى القيم الأخرى. وباختصار يمكن النظر إلى ما بعد الحداثة على أنها الثقافة التى تجتهد فى البحث عن السلطة فى كل شىء كى تهدمها. سلطة التاريخ، السلطة السياسية، سلطة الخطاب، سلطة المجتمع والأسرة، سلطة العقل والحقيقة والميتافيزيقا، سلطة الشمولية والكلية، سلطة الإعلام والصورة والفن.

ولا يشير مفهوم السلطة عند فلاسفة ما بعد الحداثة إلى شىء محدد المعالم يمكن الإمساك به وتحديده، إنما هو مفهوم فضفاض يتسرب إلى كل مجالات الحياة وظواهرها، وهو ذو مستويات متعددة وأشكال خفية كامنة خلف كل خطاب من الخطابات التى تحيطنا، ذلك إذا اعتمدنا تعريف فوكو للخطاب من أن كل ظواهر المجتمع يمكن النظر إليها على أنها أنظمة خطابية. والنتيجة أن العالم

خطاب، والتاريخ خطاب، والعالم سلطة، والخطاب سلطة، والحقيقة سلطة، والتاريخ سلطة والفيلسوف هو أيضًا سلطة، سلطة الأستاذ، يقول رولان بارت "ها نحن نرى أن السلطة حاضرة فى أكثر الآليات التى تتحكم فى التبادل الاجتماعى رهافة، فى الدولة، وعند الطبقات والجماعات، ولكن أيضا فى أشكال الموضة والآراء الشائعة، والمهرجانات، والألعاب، والمحافل الرياضية والأخبار والعلاقات الأسروية والخاصة، بل وحتى عند الحركات التحررية التى تسعى إلى معارضتها"(٧). بل إن السلطة تمتد لتشمل حروف اللغة ذاتها "إننا نحس سلفًا أن A,Z,E,R,T، على ملامس الآلة الكاتبة، مجموعة من بؤر السلطة، مجموعة من علاقات القوى بين الحروف الأبجدية فى الفرنسية، حسب نظام ورودها، وبين أنامل اليد، حسب البعد الذى يفصل بعضها عن بعض"(٨).

كان تجاوز تاريخ الفلسفة ومحاولة الخروج عليه والالتفاف حوله الهم الأول عند فلاسفة ما بعد الحداثة، يقول دولوز "لقد كان تاريخ الفلسفة دائمًا عاملاً سلطويًا داخل الفلسفة وحتى داخل الفكر. لقد لعب دور المضطهِد (القامع)، كيف تودون التفكير دون قراءة أفلاطون وديكارت وكانط وهيدجر وكتاب فلان أو فلان عنهم؟... لقد تكونت عبر التاريخ صورة عن الفكر تُدعىَ "الفلسفة" تمنع الناس تمامًا من التفكير"(٩). لذا يدعونا دولوز لتجاوز تاريخ الفلسفة والتمرد عليه من أجل إبداع جديد. إن خطورة تاريخ الفلسفة هو أنه يقدم صورة نمطية لأساليب التفكير وطرق البحث بحيث تصبح مع الوقت هى

الصورة المشروعة التى من خلالها يجب أن يفكر الآخرون، يتحول تاريخ الفلسفة إلى "تابو" Tabooمقدس يحدد شكل التفكير وموضوعات البحث وأسلوب الكتابة والصياغة، وفى هذا يقول فوكو "خلال السنوات (١٩٤٥ ـ ١٩٦٥)، أفكر فى أوربا، كانت هناك طريقة مستقيمة معينة فى التفكير، كان هناك أسلوب معين فى الخطاب السياسى، وأخلاقية معينة للمثقف. كان عليك أن تكون مع ماركس فى كل شىء، وألا تترك أحلامك تتيه بعيداً عن فرويد، وأن تعالج نسق العلامات– الدال– باحترام كبير. كانت هذه هى الشروط الثلاثة التى تعطى الاعتبار وطابع القبول لهذا الاهتمام المتفرد الذى هو فعل الكتابة، وقول جانب من الحقيقة حول ذات المثقف وعصره"(١٠).

فى هذا الإطار يدعونا دولوز إلى الخروج عن تاريخ الفلسفة "إذ الهدف ليس الإجابة عن أسئلة، وإنما الخروج، الخروج منها" لا توجد نقطة نهاية أو لحظة اكتمال، كأن ندعى أنها موجودة عند هيجل، ذلك أن نقاط النهاية أو فجوات الخروج لا متناهية، يقول "كنت أفضل الكتاب الذين كان يبدو كأنهم ينتمون إلى تاريخ الفلسفة. لكنهم كانوا ينفلتون من إحدى جوانبه، ومن ثم يخرجون منه كلية، أمثال لوكريس وسبينوزا وهيوم ونيتشه وبرجسون. ففى ميدان الفكر، ليس هناك أساس مشترك، والمفكرون لا يطرحون الأسئلة ذاتها، ولا يستعملون المفاهيم عينها. ليس هناك ما يجمع المفكرين ويضمهم داخل تاريخ موحد. كل ما هناك حركات متفردة وخطوط متقاطعة..ينبغى الخروج من الفلسفة والقيام بأى شىء كان للتمكن من إنتاجها من

الخارج"[١١]. ولا يتعلق الأمر فقط بتجاوز تاريخ الفلسفة، وإنما بفك وحدته الموهومة للعثور فيها على ما هو متفرد "يتعلق الأمر ببعث الحدث في وحدته وتفرده داخل ما يسمى حركة كلية. ذلك أن متابعة أحداث الفكر من شانها أن تبرز الفكر كحدث. فلسنا هنا، كما يقول فوكو، أمام وحدات، أو كليات، وإنما أمام تفردات"[١٢]، لذا يشبه دولوز تاريخ الفلسفة بفن البورتريه فى الرسم، فكل فيلسوف لديه بورتريه خاص به..بورتريه ذهنى مفهومى. ومهمة المتعامل مع تاريخ الفلسفة ليس مجرد ترديد أو استنساخ ما قاله الفيلسوف، بل "قول ما يضمره بالضرورة، أى ما لا يقوله وهو ماثل مع ذلك فيما يقوله"[١٣].

هذه الروح المتمردة على كل ما هو متصل وثابت تقف موقفاً مماثلاً أمام استخدام المنهج فى الفلسفة "إن كلمة منهج كلمة رديئة"[١٤]، فالمنهج يمارس سلطته أيضاً على المؤلف، كما أن المنهج ذو قوالب ثابتة تقف عثرة أمام كل تغيير وصيرورة. فى مقدمة الكلمات والأشياء Les Mots et les choses يقول فوكو "إن بعض المعلقين الذين تنقصهم الفطنة، فى فرنسا، يلحون على إلحاق صفة "البنيوى" structural بشخصى. وقد عجزت عن أن أدخل إلى عقولهم الضيقة حقيقة أننى لا استخدم المناهج والمفاهيم أو المصطلحات الأساسية التى يتميز بها التحليل البنيوى، ولا أى منهج آخر"[١٥]، والحق أنه لا دولوز، ولا فوكو، ولا فلاسفة ما بعد البنيوية يستخدمون أيًا من المناهج المتعارف عليها فى تاريخ الفلسفة بصورة

أساسية. بمعنى أنه إذا كان شائعا فى تاريخ الفلسفة انتماء الفيلسوف لمذهب ما، أو إخلاصه لمنهج ما؛ فإن هذه القاعدة لم تعد سارية فى فلسفة ما بعد الحداثة. فهناك مستويات منهجية متباينة داخل النص الواحد دون التلميح أو الإشارة إلى استخدام منهج بعينه، حتى تفكيكية دريدا ليست منهجًا، إنما هى ممارسة على النصوص والظواهر، أو إستراتيجية stratégie كما يفضل هو نفسه وصفها، يقول دريدا "إن تفكيك الفلسفة يعنى الاشتغال عبر الجينولوچيا، التى قد شيدت مفاهيم الفلسفة، اشتغالاً يُقيم عند هذه المفاهيم إقامة يداخلها الشك، ويعين فى الوقت نفسه- من منظور خارجى ليس بالإمكان منحه اسمًا أو وصفا بعد- بقدر ما قد حجبه هذا التاريخ أو أبعده، ذلك التاريخ الذى قد أنشأ نفسه من أوله إلى آخره، تاريخًا لهذا الكبت. وها هنا يكمن الرهان"(١٦).

سيحتل مفهوم السلطة مكانة بارزة فى أعمال دولوز وفوكو - على وجه التحديد، وسيكون حاضرًا- بل مستهدفًا- فى كل تحليلاتهم الخطابية، بدءًا من الأعمال الأولى وحتى مؤلفاتهم المتأخرة. فقد كانت أولى أعمال دولوز الإشراف على مجموعة من الدراسات حول مفهوم السلطة وقد صدرت تحت عنوان "الغرائز والمؤسسات" Instincts et institutions، كما كان موضوع السلطة، هو الموضوع الأساس، فى دراسته المطولة عن "الرأسمالية والشيزوفرنيا" Capitalisme et schizophrénie، كما كان مدخله لدراسته عن "فوكو".وقد رأى دولوز أننا لسنا فى حاجة إلى نظرية

فى السلطة، بقدر ما نحن فى حاجة إلى سياسة وتدبير جديد لعلائق السلطة "لن نجد أبدا معنى شىء ما، إذا لم نعرف ما هى القوة التى يمتلكها الشىء، والتى يستغلها ويحتكرها ويعبر عن نفسه من خلالها، إن الظاهرة ليست مجرد مظهر أو حتى عملية ظهور، ولكنها علاقة أو عرض يجد معناه فى قوة آنية، الفلسفة بأسرها هى علم للأعراض syptomologie وعلم للعلامات "séméiologie[١٧].

ويمكن صياغة سؤال دولوز كالآتى: كيف تعمل السلطة وكيف تنتظم الحقيقة والسلطة معًا ضمن تشكيلة خطابية واحدة؟ ينطلق دولوز، تمهيداً لمناقشة هذه الإشكالية، من انتقاد احتكار الفكر السياسى لمفهوم السلطة، فمفهوم السلطة يتجاوز السياسى، ليشمل العديد من المظاهر الأخرى "كل قوة هى امتلاك وسيطرة واستغلال لكم من الواقع، حتى الإدراك فى كل مظاهرة المتنوعة هو تعبير عن القوى التى تمتلك الطبيعة"[١٨]. ذلك أنه لا ينبغى فى نظره، أن نبحث عن السلطة عند نقطة مركزية تكون هى الأصل، عند بؤرة وحيدة للسيادة تكون مصدر إشعاع لباقى الأشكال الثانوية التى تتولد عنها، وإنما ينبغى رصدها عند القاعدة المتحركة لعلائق القوى التى تولد، دونما انقطاع، حالات للسلطة "إن تاريخ شىء ما بشكل عام هو تتابع القوى التى تحتكره، والتواجد المشترك للقوى التى تكافح لحيازته"[١٩]. ومن نفس هذا المنطلق، يرى فوكو أن هناك مفهوما ميتافيزيقيا لاهوتيا عن السلطة ينبغى تقويضه للوقوف عند تلك العلائق. فليست السلطة تنزل من أعلى أو تنبع من فوق، إنها تأتى

من كل صوب، وهى منتشرة فى كل مكان، حاضرة فى جميع الأفعال وأنماط السلوك، وهى لا تفتأ تنتج نفسها فى كل لحظة وحين. ولكن ليس ذلك لأنها تتمتع بقدرة جبارة على احتضان كل شىء، وضمه تحت وحدتها التى لا تقهر، وإنما لأنها تتولد، كل لحظة، عند كل نقطة، أو بالأحرى، فى علاقة كل نقطة بالأخرى.

لذا فإن السؤال "ما السلطة؟ أو ما مصدرها وأصلها؟" فى غير محله، والأجدى أن نتساءل عن الكيفية التى تتحقق بها أو كيف تمارس نفسها وتظهر إلى الفعل، يقول دولوز "إن السلطة، تتغلغل فى كل جانب، حيثما توجد فرديات مهما كانت بسيطة ومتناهية فى الصغر... تارة تقمع، وأخرى تموه أو تخدع وتوهم، تارة تتقمص زى الشرطة، وتارة ثانية تتخذ شكل الدعاية"[٢٠]. لا معنى إذن للقول بمراكز للسلطة، إن السلطة ليست متاعًا يكتسب. إنها ليست "شيئًا" يحصل عليه وينتزع أو يقتسم، شيئًا نحتكره أو ندعه يفلت من أيدينا. السلطة إستراتيجية تمارس، وهى تُمارس انطلاقًا من نقاط لا حصر لها، وفى خضم علائق متحركة لا متكافئة "إنها كالفئران لا ترى بوضوح إلا فى متاهات الممرات الأرضية وداخل جحورها متعددة المنافذ..إنها تمارس نفسها كسلطة، انطلاقًا من نقط لا حصر لها.. تمارس نفسها فى خفاء"[٢١].

من نفس المنطلق رأى فوكو أن هناك علاقة وثيقة بين أنظمة المعرفة (الخطابات) ونوع الممارسات التى تحقق السيطرة والهيمنة الاجتماعية داخل سياقات محددة متعينة كالسجون ودور العبادة،

والمستشفيات، والجامعات، والمدارس، وعيادات الطب النفسى، فكلها أمثلة على المواقع التى تمارس فيها كل أشكال القمع والقهر. وكل موقع من هذه المواقع له إستراتيجية للقمع تختلف عن الموقع الآخر، لذا فإن تفاصيل ما يحدث فى كل موقع لا يمكن فهمها بمجرد الإحالة إلى نظرية تعميمية كبرى. والموقع الوحيد الذى لا يمكن محوه، بحسب فوكو، هو الجسد البشرى، فعليه تسجل وإلى الحد الأقصى كل أشكال القمع. ويذهب فوكو إلى أنه "لا يمكن أن تقوم علاقات سلطة دون مقاومات"(٢٢). وبؤر المقاومة عند فوكو، كما هى عند دولوز أيضا، تتمثل فى جماعات المهمشين، والجماعات الإثنية، والملونيين، وحتى الشواذ جنسيًا، هذه الجماعات تحدث خرقًا فى النظام، وفى القواعد، لأن القوى المسيْطرة تسقطها دائمًا من حساباتها(-). وقد عبر الفيلسوف الألمانى هربرت ماركيوز H. Marcuseعن هذا المعنى من قبل فى كتابه "الإنسان ذو البعد الواحد" Der eindimensionale Menschعندما قال "خلف الطبقات الشعبية المحافظة يوجد أساس للمهمشين، والخارجين على قواعد المجتمع..السُلالات الأخرى..الألوان الأخرى..الطبقات المُستغلة المضطهدة، والعاطلون، وأولئك الذين لا يمكن توفير فرص عمل لهم. إنهم يتموقعون خارج المسُلسل الديمقراطى، وحياتهم تعبر عن الحاجة، الأكثر إلحاحا وواقعية، إلى وضع حد للظروف والمؤسسات التى لا تطاق..إن معارضتهم تضرب النظام من الخارج، ومن ثم، فإن النظام لا يمكنه أن يدمجها. إنها قوة أساسية تخرق قواعد

اللعبة، وبفعل هذا العمل تظهر أن تلك اللعبة– لعبة الديمقراطية– كانت فاسدة"(٢٣). والواقع أن هذا هو النموذج الجديد للثورات التى يرى فيها دولوز إمكانية للتحقق، فى ظل تنامى وتوحش الرأسمالية العالمية، وسيطرة وسائل الإعلام. فنموذج الثورة الشعبية التقليدية، بات وفقا لدولوز، ينتمى إلى الماضى، والبديل يكون عبر قيام ثورات جزئية على يد الأقليات المهمشة، تحدث بالتدريج خرقا فى النظام، يؤدى لانهياره.

ثمة ارتباط دائم بين اللغة والسلطة، فالبناء اللغوى المستقر يمارس دورا سلطويا "لم تصنع اللغة من أجل الاعتقاد فيها وإنما من أجل الخضوع لها"(٢٤). والعلاقة وثيقة بين إنتاج المعنى والقوى التى تهدف إلى الإخضاع والسيطرة، ففى اللغة تجد مفاهيم السلطة إمكانية دوامها وخلودها. من هنا تصبح اللغة ذاتها فعل سلطة، صادر عمن بيده الهيمنة "حينما تفسر المعلمة عملية معينة للأطفال أو حينما تعلمهم التركيب اللغوى، فإنها لا تمنحهم فى الحقيقة معلومات، بقدر ما تمرر لهم تعليمات وتبلغهم أوامر وتنتج لهم تلفظات "وجيهة"، وأفكار "سديدة"، مطابقة بالضرورة للدلالات السائدة"(٢٥). من هنا تصبح إستراتيجية إطلاق الأسماء وتحديد العبارات والمعانى؛ إستراتيجية هيمنة وتسلط. لقد قال نيتشه من قبل "إن حق السيد فى إطلاق الأسماء يذهب إلى مدى بعيد، إلى حد أنه يمكن اعتبار أصل اللغة كفعل سلطة صادر عن هؤلاء الذين يهيمنون. إن هؤلاء قالوا هذا كذا وكذا، وألصقوا بموضوع ما وفعل

ما لفظًا معينًا فتملكوهما"[٢٦]. وبالتالى لن تصبح مسألة المعنى متوقفة على تحديد مواطن الحقيقة. بل إن مفهوم الحقيقة ذاته سيتخذ معنى آخر ليصبح مجموع الطرق والعمليات التى يتم بفضلها إنتاج العبارات وتوزيعها وتداولها. صحيح أن الحقيقة ستظل مرتبطة بأنظمة السلطة التى تولدها وتدعمها، لكنها سترتبط أيضًا بنتاجات السلطة التى تتولد عنها، يقول فوكو "لا شيء أضعف من نظام سياسي لا يكترث بالحقيقة، لكن لا شيء أخطر من نظام سياسى يدعى تحديد الحقيقة"[٢٧]. حينئذ سيصبح لكل مجتمع نظام معين للحقيقة، وسياسة للمعرفة، أى أنواع من الخطابات يقبلها ويسمح بتداولها على أنها خطاب الحقيقة، وآليات ومنابر تسمح بتمييز الصواب من الخطأ، وتقنيات وطرق للتوصل إلى الحقيقة، ووضعية معينة لأولئك الذين يوكل إليهم إصدار قول ما يعمل كحقيقة. يقول جرامشى " Antonio Gramsciالجماعة التى تمسك بزمام السلطة فى المجتمع تصر دومًا على أن المناقشة الفكرية يجب أن تتم من خلال اللغة التى تستخدمها (هذه الجماعة) أو التى تفهمها وتقدم طريقتها للنظر إلى العالم وتأويله والهيمنة عليه[٢٨]. وقد رأى دولوز فى نظرية العلامات لـ "دى سوسير"، ما يعضد هذا الجانب السلطوى للغة، وما يجعل من النصبنية مغلقة لا تسمح بتعددية المعنى.

إن أحد الاسهامات المهمة لدولوز، فى تيار ما بعد الحداثة، هى الاهتمام بتفكيك الخطاب السلطوى والكشف عن تجلياته وأشكاله فى

مجالات عدة[٢٩]، وسيكون هذا عبر تحرير المعنى، وتأسيس تعدديته. وبعد أن كان الحديث عن السلطة ولغتها لا يتم إلا لمامًا وبواسطة طرق رمزية ملتوية- مثل جعل الخطاب على لسان الحيوانات كما فى مزرعة الحيوان لأورويل -Orwellأصبح الآن يتم الحديث عنها على أساس هذا التعدد الحضورى لها فى كل خطاب، يقول دولوز "هناك دائما تعدد فى المعنى، تركيز وتكثيف وتركيب من التتابعات اللغوية وأشكال التواجد المشترك، التى تجعل من التفسير والتأويل فنا ممكنا"[٣٠].

ب ـ ضد العقلانية والحقيقة الموضوعية:

هى قيمة بارزة أيضًا من القيم النظرية لاتجاهات ما بعد الحداثة، إذ دائمًا ما توصف بأنها "نزعات معادية للعقل" hostile à la raison. وهذه القيمة تعود إلى نيتشه فى الأساس. فالواقع أن الكثير من الطرق الرئيسة و الفرعية لاتجاهات ما بعد الحداثة تعود إلى نيتشه. لذا ينبغى أن نتوقف عند نقد نيتشه للعقل، ثم نوضح كيف تم توظيف ذلك النقد فى تيار ما بعد الحداثة.

لقد رأى نيتشه أن صنم الفلاسفة الأكبر هو العقل: لقد آمنوا بقدرته على اكتشاف الحقيقة والوجود، وجعلوا منه حاكما مطلقا، وجعلوا من قوانينه قوانين الوجود، ثم نزعوه من الحياة، وجعلوه فى منزلة أعلى من الوجود. وبدأوا يخلعون عليه صفات القداسة والسيادة، وتحول من كونه أداة للحرية إلى أداة للقمع والقهر.

وقد نظر نيتشه إلى المنطق وقوانين الفكر، على أنها مجرد أوهام ضرورية للحياة، وأدوات للتملك والسيطرة. فهى ضرورية للعقل كى يقوم بالتفكير، لكنه ما يلبث أن يفرضها على العالم والوجود، ثم يدعى أنها مستمدة منه ونابعة من داخله، فى حين أنها أوهام من خلق العقل ولا تمت للواقع بصلة. فأشياء العالم الخارجى لا تسير وفق قوانين محددة، إنما هى فى صيرورة دائمة وتدفق مستمر، ومن المستحيل وجود قانون يحدها أو يستوعبها، إنما القوانين مجرد أداة وحيلة اخترعها العقل فقط كى يقوم بعملية الإدراك، وبالتالى فإن "عدم معقولية شىء من الأشياء ليست حجة ضد وجوده، بل بالأحرى أنها شرط لوجود هذا الشىء" لأن الوجود المليء بالصيرورات يتناقض مع العقل ويتنافى مع المعرفة العقلية "إن الذى يمكن تصوره عقليًا، لا بد أن يكون وهمًا لا حقيقة له"(٣١).

يستبدل نيتشه فى فلسفته "إرادة القوة" Der Wille zur Macht بـ"إرادة المعرفة" Der Wille zur Wissen، فليست المشكلة عند نيتشه متعلقة بالبحث عن الحقيقة أو محاولة الكشف عنها، لأن الحقيقة نفسها كلمة مضللة، فهى تنفى الاختلاف الذى هو من صميم الحياة. والمشكلة، وفقا لنيتشه، أنه لم يتوقف فيلسوف من قبل للتساؤل عن كنه الحقيقة، بل كانت كل الأسئلة متمحورة حول كيفية بلوغها أو شروط إمكانها. كل الفلسفات اعتبرت أن مسألة الحقيقة ليست فى حاجة إلى ما يبررها "اسألوا أقدم الفلسفات وأحدثها عن هذه المسألة تجدوا أنه ليس هناك من فلسفة واحدة تعى

أن إرادة الحقيقة بالذات تحتاج إلى تبرير"[٣٢]، بل وأكثر من ذلك، غدت مسألة الحقيقة هى المنطلق والأساس الذى تتأسس عليه كل فلسفة، وبالتالى أصبحت الحقيقة "صنما أو إلها يقدسه الفكر باحثا عن كل سبيل لبلوغه"[٣٣]. فى مقابل هذا الفهم، ينظر نيتشه للحقيقة على أنها حشد من الاستعارات والكنايات التى تكونت عبر التاريخ، وتم التعامل معها بعد ذلك بوصفها بديهيات أو حقائق "فالحقائق أوهام نسينا أنها كذلك"[٣٤]، وبالتالى فالعقل هو أكبر منتج للأوهام. من هنا يعلن نيتشه فى "أفول الأصنام" الحرب على كل الأصنام التى رسختها الفلسفة من قبله استنادا إلى قوانين العقل، التى هى فى صميمها محض تلفيق.

كان طبيعيا أن يلجأ نيتشه إلى الفن بوصفه الميدان البديل الذى تغيب عنه مفاهيم الحقيقة والعقل والضرورة، وبوصفه منتجا للزيف والوهم، وقد قام نيتشه بنقل مفهوم الوهم من الميتافيزيقا إلى الفن ليتحول إلى مفهوم جمالى "فالفن والوهم مفهومان مرتبطان يشكلان وحدة ينبثق داخلها معنى جديد للحياة، حيث يتم التزاوج بين الفكر والحياة داخل أحضان الجمالى، فالفن والوهم إمكانية جديدة للحياة"[٣٥].

وقد تابع فلاسفة ما بعد الحداثة تلك المقولات النيتشوية وأعادوا تفعيلها وتطبيقها على ظواهر مختلفة، فقد تابع دولوز، على سبيل المثال، نيتشه فى نفيه لوجود حقيقة متعالية، وفى رفضه للتقسيم الأفلاطونى للعالم إلى ظاهر ومتعال، كما مضى بمحاولة نيتشة "قلب

الأفلاطونية" إلى نهايتها. كما أن تصور دولوز للعالم الذى تحكمه الصيرورة والعود الأبدى..الاختلاف والتكرار، مستمد فى مجمله من فلسفة نيتشه. أما بالنسبة للفن، فقد اعتبره دولوز، مثل نيتشه، أرقى قوة للزائف، إذ هو "يعظم الحياة بوصفه خطأ، ويقدس الكذب ويجعل من إرادة الخداع مثلا أعلى"(٣٦). وإذا كان الفن يقف عند ظاهر الأشياء ولا يعبر عن حقيقتها، كما ذهب أفلاطون، فإن دولوز يرى أنه ليس ثمة "ما وراء" لهذا الظاهر، وأن أكثر الأماكن عمقا هو السطح الخارجى للشىء. كل هذه الآراء مستمدة من نيتشه، وقد وظفها دولوز فى فلسفته، وبنى عليها العديد من مواقفه.

توصف حركة ما بعد الحداثة على أنها حركة "جمالية" Aes-thetics(٣٧) تعلى من الشأن الجمالى بوصفه بديلاً معاصراً للعقلانية، ومن "الجسد" و"الرغبة" بديلاً للعقل والفكر، ومن الصيرورة والاختلاف بديلاً لقوانين الهوية وعدم التناقض. وقد استمر الخط النيتشوى فى التضخم بعد الدعم الذى تلقاه من فلاسفة النظرية النقدية وفلسفة هيدجر؛ ليصل إلى أقصى إمكاناته وقدراته الكامنة عند فلاسفة ما بعد الحداثة. كان نيتشه يقول عن نفسه إنه "ديناميت" وقد ظل هذا الديناميت فى النمو والتضخم، إلى أن انفجر مدوياً فى مرحلة ما بعد الحداثة، محدثًا أثرًا تفجيريًا- وربما تدميريًا- هائلاً.

لقد رأى فلاسفة ما بعد الحداثة أن إخراج الإنسان من النسق الذى حوله إلى ماهية عقلية مجردة، يمكن أن يتحقق خارج لغة المنطق وأسوار العقل. وذلك بالعودة إلى الفن واللغة، هنا يمكن أن

يتجلى البعد الوجودى للإنسان. إن الحكماء السابقين على سقراط لم يكونوا يتكلمون بلغة "المنطق الصورى" للتعبير عن الإنسان وعن الوجود، بل كانوا يعبرون بواسطة القصائد الشعرية وبلغة الرمز. لكن عندما جاء أفلاطون، ومن بعده أرسطو، وضع الشعر فى أدنى مراتب القول، لأن الشعر لا يتحرك فى فضاء الحقيقة وإنما يتحرك فى مجال المجاز. وبعد أفلاطون سيطرت لغة المنطق والعقل على الخطاب الفلسفى، وتحول الإنسان إلى قضية منطقية تتكون من موضوع ومحمول. لذا، فتحرير الإنسان لا يمكن أن يتحقق إلا إذا غيرنا الطريق الذى أوصله إلى العبودية. وقد وجد فلاسفة ما بعد الحداثة- متابعين فى ذلك نيتشه- أن البديل هو أن نستبدل القول الفنى أو الجمالى بالقول المنطقى، أى العودة إلى ديونيزوس من جديد. لذا تحفل مؤلفات فلاسفة ما بعد الحداثة بالإحالة إلى تاريخ الفن، أكثر من إحالتهم لتاريخ الفلسفة.

يكتب فوكو عن "تاريخ الحمق" Histoire de la Folieلا عن "تاريخ العقل" لأن الحمق هو خطاب اللاعقل، إنه الخصم العنيد للنظام الذى ينبنى عليه العقل. أعاد فوكو قراءة تاريخ الحمق لاكتشاف بنيته. فالحمق واقعة إنسانية وظاهرة مرتبطة بالمدنية الحديثة التى استبعدته باعتباره شذوذاً عن القاعدة باسم العقل. لذا يذهب موريس كلافيل Maurice Clavelإلى أن كتاب فوكو ولادة العيادة Naissance de la Cliniqueهو الكتاب الأول الذى برهن على أن العقلانية أداة هيمنة واستعباد للناس[٣٨]. لقد نظر فوكو إلى

الحمق فى سياق علاقته بمفهوم السلطة، فالسلطة العقلية هى التى أعطت لنفسها حق التمييز بين "العقل" و"الحمق". إن المجنون كمريض، قدمته الشرطة بعد إلقاء القبض عليه إلى الطبيب، أصبح موضوعاً لعلم جديد. لذا فالعلم الجديد لم يكتشف موضوعه طبقاً لشروط إبستمولوجية معينة، بل قدمته له السلطة "كقضية أو "ملف". لقد أظهر فوكو أن السلطة تعاقب من يخرج عن طاعتها وتهمشه بوصفه شاذا..، بوصفه آخر، أى أن كل من يخرج عن منطق "العقل الاجتماعى" القائم على قيم الإنتاج، سوف يلقى به فى دائرة الشذوذ.

والواقع أن ما يمكن أن نستخلصه من أطروحة فوكو هو أن الحقيقة، أو ما يبدو على أنه حقيقة، هو فى عمقه لعبة سلطوية تُمارس على فئة بعينها من أجل خدمة القوى المتحكمة فى الصراع، يقول فوكو "إن الحقيقة مرتبطة بأنظمة السلطة التى تولدها وتساندها"(٣٩)، فى نفس السياق تقريباً يرى دولوز أن هناك تنظيماً يوجه الفكر إلى ممارسة ذاته وفق قواعد سلطة أو نظام سائدين، وبمرور الوقت "يتحول هو ذاته (أى الفكر) إلى سلطة، أو محكمة"، هذه المحكمة التى تمثلها "سلطة العقل"، حدث بينها وبين الدولة (كنظام سياسى) نوع من التواطؤ، بحيث أصبحت الفلسفة اللغة الرسمية للدولة. وبالتالى فإن من مصلحة الدولة أن تجعل من الفلسفة أداة للسيطرة على الفكر ووضعه فى قوالب جامدة(٤٠). وبديلاً لهذه القوالب الجامدة الموروثة من تاريخ الفلسفة، يطرح دولوز العديد من المفاهيم التى تقف أمام ثبات الفكر، والصورة التقليدية

للعقل ومقولاته، كـ"الصيرورة" و"الارتحال" و"خطوط الهروب" و"الرغبة"(*).

ويجعل جاك دريدا من "تفكيك الأنساق الميتافيزيقية التى شيدها العقل المحض" هدفًا لمشروعه التفكيكى. ويجعل ليوتار من مبدأ الرغبة أساسًا لمناهضة فكرة "العقل"، ويحاول رورتى (١٩٣١-٢٠٠٧) من خلال ما أسماه الفلسفة المنشأة La philosophie édifianteأن يزيل التمييز بين مفهوم "الحقيقة" والمجاز"، ليجعل من الفلسفة "جنس أدبى بسيط" يمكن إدراجه تحت تاريخ الفنون. ومن نفس المنطلق أيضًا يرى بودريار أن محاولة اكتشاف الحقائق الثابتة الكامنة خلف الأشياء هو وهم يجب التخلص منه "فما بعد الحداثة فى الأصل مناهضة لفكرة المعنى الكامن وراء الأشياء"(٤١). والنتيجة ضياع مفهوم "العقل"، وغياب "الحقيقة"، فى واقع تتجاور به قوى عديدة تسعى للسيطرة عليها واستحواذها.

والواقع أن نفى ادعاء امتلاك الحقيقة الذى ينادى به فلاسفة ما بعد الحداثة لا يستوجب أبدًا نفى وهدم كل المقولات المعرفية الخاصة بمسألة المعنى والحقيقة والواقع. وهنا ربما تجدر العودة إلى هابرماس.

لقد رأى هابرماس أن المآل الذى وصلت إليه هذه الطرق، أسوأ من الأزمة التى انتهت إليها الحداثة. ذلك أن رد الفعل العنيف تجاه العقلانية الحديثة التى تلازمت مع الحداثة، أدى بأصحابه إلى السقوط فى الاتجاه المضاد، أى فى الطرف الأقصى للحداثة، وهو

اللاعقل. كما أن محاربة النسق أدى إلى تدمير الذات المسجونة فيه، مما جعل الإنسان يغيب من مشاريع ما بعد الحداثة. لم ينتبه هؤلاء إلى أن سحقهم للأنساق، جرف معه انسحاق الإنسان أيضًا. وما عبارة فوكو التى يقول فيها إن النزعة الإنسانية هى أثقل ميراث انحدر إلينا من القرن التاسع عشر...، وقد حان الأوان للتخلص منه. ومهمتنا الراهنة هى العمل على التحرر نهائيًا من هذه النزعة(٤٢)، إلا دليل سافر على ذلك.

لهذا يرى هابرماس أن البديل الممكن للعقل الحديث ليس هو اللاعقل، بل هو العقل التواصلى Der Grund Kommuniation-smaschine، أى البحث عن بديل لنوعية العقل، وليس إلغاء العقل كليًا. فالعقل الخالص الذى حول الإنسان إلى ماهية ميتافيزيقية، يمكن أن نقارنه بعقل آخر قادر على الربط بين هذه الذرات المنعزلة، وهذه الماهيات الكامنة وراء الوجود. إذن فالقضية ليست هى: كيف نسحق النسق؟ بل هى: كيف نحرر الذات من سجن النسق؟

العقل التواصلى- كحل للخروج من أزمة العقل النظرى- لا يهدف إلى إنتاج معرفة علمية عن الموضوع أو عن الذات، كما كانت تهدف فلسفات الحداثة، بل هدفه إقامة أرضية صالحة للتفاهم بين الذوات وإخراجها من عزلتها. هدف العقل التواصلى إقامة الجسور القادرة على الربط بين الأنا والآخر، والبحث عن الوسائل الممكنة لتحقيق هذا الهدف. ولهذا يعود هابرماس إلى هيجل، لأن هيجل هو الذى حاول إقامة التواصل بين الأنا والآخر بواسطة الجدل. فالذات

يمكن أن تتحول- بفضل المنهج الجدلى- إلى نقيضها أى إلى الموضوع، وبذلك تتمكن من تحقيق حريتها. إلا أن هيجل عندما أوقف حركية الجدل، انغلق النسق من جديد(٤٣). ورغم أننا نعثر عند هيجل على نظرية للسلطة والسيادة "جدل السيد والعبد" تصلح للبناء عليها، إلا أن ما بعد الحداثة لا تلتفت إلا إلى ما يخدم تصوراتها، يقول هابرماس "لقد كان هناك نضج مبكر فى نقد الأوجه القمعية للعقل عندما يكون هذا الأخير مشدوداً إلى بعد واحد... وهذا النقد الذاتى للعقل، والذى نظر إليه منذ نيتشه بوصفه كشفًا جديدًا، كان حاضراً منذ البداية عند كانط، ثم استمر مع هيجل ونيتشه، كان حاضراً فى قلب الحداثة ذاتها، لكنه لم يستثمر"(٤٤). وأمام دعاوى موت الإنسان، ونهاية الفلسفة، وتفكيك العقل، والانتصار للاعقل، يلاحظ هابرماس، بنوع من الهدوء أنه "فى العشر سنوات الأخيرة، أصبح النقد الراديكالى للعقل مجرد موضة"(٤٥).

ج - ضد الكلية والشمولية:

كانت فكرة النسق سائدة فى الحقبة الحداثية. حيث كان الفيلسوف يُنظر إليه، ويَنظر هو إلى نفسه، على أنه مفكر كونى شمولى، وبالتالى لا بد أن يكون له رأى فى كل قضية، وهذا الرأى يشكل، بجوار آرائه الأخرى، نسقًا متكاملاً يتصف بالكلية والشمولية. وقد ظلت فكرة النسق سائدة حتى القرن العشرين، وإن خفتت حدتها مع ظهور الفلسفات التى اهتمت بالمناهج لا المذاهب- كالفينومينولوجيا والفلسفة التحليلية. لكن ظلت فكرة النسق كامنة

بصورة أو بأخرى فى لاوعى الفيلسوف، يقول دولوز "لقد اعتبر المثقف نفسه خلال فترة طويلة ممتدة من القرن الثامن عشر حتى الحرب العالمية الثانية (ربما حتى سارتر وزولا) حاملا لقيم شمولية"(٤٦).

ونتيجة للتغيرات الاجتماعية والسياسية والاقتصادية التى زادت وتيرتها فى القرن العشرين، بدأ بعض المفكرين (من أمثال فلاسفة مدرسة فرانكفورت، والفلاسفة الوجوديين) النظر إلى مفهوم الكلية والشمولية بعين الريبة. أولاً، لأن الواقع لا يتجاوب مع كل ما هو كلى أو شمولى. ثانيًا، لأن التاريخ لم يقدم لنا نموذج متحقق لفكر شمولى. وثالثًا، لأن هذه الأفكار تم توظيفها من قبل قوى تهدف للسيطرة والهيمنة. من هذا المنطلق رأى أدورنو Adorno أن الكلية ينبغى أن ينظر إليها على أنها حقل من القوة متشظ ومتنافر بعيد عن الانسجام، فكل ما هو مفرط فى نظاميته وسلاسته ينبغى أن ينظر إليه بعين الريبة والشك، وعلى أنه يعكس ضروبًا زائفة من التناغم والانسجام تنبعث من المجتمع. والحال، أن أدورنو يرفع شعارًا مقتضبًا يقول "الكل غير حقيقى"(٤٧).

استثمر فلاسفة ما بعد الحداثة انتقادات أدورنو- ومن قبله نيتشه- وغيره من فلاسفة مدرسة فرانكفورت، للأنساق الكلية الشمولية، وبدءوا فى عملية نقد عنيف لكل النظريات والفلسفات التى ادعت الكلية والشمولية، يقول إيجلتون "تشير ما بعد الحداثة إلى موت السرديات الكبرى، تلك التى كانت تتمثل وظيفتها الإرهابية

السرية فى وضع أساس لوهم تاريخ بشرى "شامل" وإضفاء الشرعية عليه. نحن الآن فى سياق عملية الصحوة للانتقال من كابوس الحداثة، مع عقلها المخادع Manipulativeوتبجيلها المبالغ فيه لفكرة الكلية، إلى التعددية الراسخة ما بعد الحداثية، تعددية المجال المتنافر اللامتجانس لأساليب الحياة وألعاب اللغة التى تخلت عن دافع الحنين إلى الكليات وإلى شرعنتها. وعلى العلم والفلسفة أن يتخليا بالتالى عن ادعاءاتهما الميتافيزيقية الفخمة والنظر إلى ذاتهما بتواضع أكبر، باعتبارهما فئة أخرى بالضبط من الروايات"(٤٨). هذا النص يلخص تمامًا الموقف ما بعد الحداثى من فكرة الكلية والشمولية والأنساق المغلقة، وفي مقابل ذلك يختص فلاسفة ما بعد الحداثة بالتعددية والاختلاف والتشظي.

فى كتابه "الوضع ما بعد الحداثى" ١٩٧٩ يعلن ليوتار وفاة "السرديات الكبرى" أو الحكايات الميتافيزيقية méta- récits، ويقصد بها التصورات الشمولية التى كانت سائدة إبان عصر الحداثة، والتى تعتمد فى بنائها على تصور كلى، كالروح المطلق وخلق الثروات والشيوعية والديمقراطية والنزعة الإنسانية والروح العلمية... إلى آخر تلك الأفكار التى أطلقها الغرب وأثبت الواقع فشلها "ذلك أن معسكر التعذيب فى أوشفيتز ينتقص القول العقلانى، وتجبر وعناد ستالين يفندان الأطروحة الإنسانية، واندلاع ثورة مايو ١٩٦٨ إيذان بانزلاق مزاعم الليبرالية فى هوة سحيقة"(٤٩).

وقد ميّز ليوتار على الخصوص بين ثلاث من تلك السرديات وهي: العلم الوضعي باعتباره مفتاحاً للتقدم البشري، على ما يقول ماخ، وهرمينوطيقا (المعنى) باعتبارها مفتاحاً للتكوين الذاتي البشري على ما يذهب إليه همبولت والمثالية الألمانية، والصراع الطبقي كمفتاح لخلاص الجنس البشري أو الإنسان على ما يقول ماركس. إلا أن هذه الميتاحكايات أو السرديات الثلاث قد ظهر فسادها على الرغم من كل ما قدمته من قضايا ونظريات عامة كلية وشاملة، وهو الشمول الذي يرفضه ليوتار وفلاسفة ما بعد الحداثة، ويقفون منه موقف التشكيل والمعارضة. فمشروعية المعرفة في مجتمع ما بعد الحداثة تتم عن طريق أمور أخرى بعد أن فقدت هذه الأساطير مصداقيتها، ولم يعد هناك في نظر ليوتار أي أسطورة أو قصة أو حكاية عليا مسبقة، كما لم يعد هناك أي صورة واحدة أو صيغة واحدة للخطاب يمكن أن تقوم وتعلو وترتفع فوق غيرها من الصور أو الصيغ، كما أنه لم يعد هناك شكل واحد للمعرفة يمكن اعتباره أساساً لبقية أشكال المعرفة الأخرى، وإنما هناك بدلاً من ذلك أشكال وأنواع وصيغ متعددة لما يسميه الألعاب اللغوية، وهو مصطلح مستمد من كتابات فتجنشتاين المتأخرة كما سبق لنا القول، وتقوم فكرته عند ليوتار على أساس أنه لكي نعرف معنى كلمة أو عبارة ما فلا بد من أن نعرف طريقة استخدامها وكيف تؤدي دورها في التفاعل بين الناس. وعلى ذلك، فليس هناك لغة ماورائية (أو ميتالغة) واحدة يمكن أن تضم كل أشكال وألوان العبارات والتعبيرات وتؤلف

خلفية أو أرضية لها كلها. وإذا كان العلم يصدر أحكاماً وتعبيرات معرفية، فإن هناك أنواعاً أخرى كثيرة من التعبيرات تخرج عن نطاق العلم مثل التعبيرات الأدائية، فحين يعلن رئيس جامعة- مثلاً- أن العام الدراسي قد بدأ، فإن هذه العبارة لا تؤلف تعبيراً أو حكماً معرفياً، وإنما هى تعبير عن فعل أدائى فحسب. وعلى ذلك فإن قواعد وشروط الخطاب ليست مقررة سلفاً، وإنما هى تظهر وتتضح أثناء الحديث نفسه. ولذا فقد يكون من التعسف محاولة إقرار وفرض نوع واحد أو شكل واحد من أشكال الخطاب أو التفكير، وليوتار يصف مثل هذه المحاولات بأنها (شمولية) أو (فاشية) أو حتى (إرهابية) خليقة بأن تقابل بالرفض لأنها تهدف إلى تحطيم الآخر. والخلاصة من هذا كله، هى عدم وجود قاعدة عامة أو دستور أو قانون كلى Code مطلق للمعرفة وعدم وجود أى معيار كلى مطلق للصدق، وأن ما بعد الحداثة تؤلف من الناحية المعرفية البحتة الخطوة أو الحركة الأخيرة فى (الحرب ضد الشمولية) والكلية والعمومية التى كانت تسيطر على الفكر الغربى الحديث حتى منذ ما قبل أيام ماكس فيبر[٥٠].

ويرى ليوتار أن هذه السرديات روجها الغرب للحفاظ على الاستقرار والنظام، هى أوهام ينفيها الواقع العملى. وكل مجتمع- فى نظر ليوتار- له سردياته التى يروج لها "فالوهم الكبير فى الثقافة الأمريكية هو أسطورة أن الديمقراطية هى شكل الحكم الأكثر تنويراً و"عقلانية" وأن "الديمقراطية ستقود إلى السعادة الإنسانية"، والأمر

نفسه فى الماركسية أيضًا "فوهم الماركسية هو أن الرأسمالية ستنهار وينهض على أنقاضها عالم اشتراكى طوباوى". ويؤكد ليوتار أن كل جوانب المجتمعات الحديثة، بما فى ذلك العلم كشكل أولى للمعرفة، تعتمد على هذه السرديات الكبرى، والتى يكون الهدف منها استخدامها كقناع لإخفاء التناقضات والاختلافات فى أى تنظيم أو ممارسة اجتماعية. بعبارة أخرى، فإن كل محاولة لخلق "نظام" ينتج عنها دائمًا خلقا موازيًا من "الاضطراب والفوضى"، ولكن "السرد الكبير يخفى تناقض هذه النماذج الفوضوية من خلال التأكيد على أن "الاضطراب" بالفعل فوضوى وردىء، وأن "النظام" بالفعل عقلانى وخير[٥١]. وبديلاً لذلك يدعو ليوتار إلى حكايات صغرى petits réc-its موضوعية، تتناول قضايا المهمشين والمنبوذين وثقافات الأطراف "إنها حكايات عارضة، ظرفية، لا تدعى العالمية والحقيقة، أو العقل والاستقرار"[٥٢]. وهو بهذا، يؤكد على التخلى عن الأطر المستقرة، وعلى عدم جدوى أية محاولة للتغيير الجذرى للمجتمع الراهن، وهو ما يتضح فى مفاهيمه كالتجاوز والذات والتاريخ والتقدم، واعتباره التاريخ مفتوحًا على احتمالات عدة.

لقد رفض فلاسفة ما بعد الحداثة فكرة أن تستطيع بنية فكرية ما، أو وحدة منطقية مزعومة، أن "تمثل" عددًا معينًا من البنيات أو الوحدات الفكرية الأخرى. فالواقع متعدد ومختلف، لا قانون له سوى قانون الصيرورة ولا مكان فيه لفكرة الاتساق والاكتمال.

فى مقالته "بلاغة الصورة" Rhétorique de l'image 1978

رأى بارت أن الأحكام الكلية تنبثق غالبًا من "منظومات فكرية مكتملة" أو من تكوينات منطقية تَدَعى "الشمول"، ثم تصير نفسها سجينة النظرة المقعرة التى تشكلها هذه النظم. وفى النهاية يغيب الواقع ووقائعه عن هذه النظم وما تحتويه(٥٣). ووفقا لهذا الفهم فإن المفكر لا بد أن ينطلق من إشكاليات جزئية يحاول الإجابة عليها إجابات جزئية لا تدعى الشمول. ويعطينا دولوز أمثلة من هذه الإشكاليات يصيغها على شكل أسئلة كالآتى: ماذا أستطيع أن أعرف؟ ماذا أستطيع أن أرى؟ ماذا باستطاعتى التعبير عنه؟ ماذا بإمكانى أن أعمل وإلى أية سلطة نطمح، وأية مقاومة يلزم إبداؤها؟ ماذا باستطاعتى أن أكون؟ كيف أولد كذات؟ فى هذه الأسئلة- يقول دولوز- لا يشير ضمير المتكلم إلى شيء كلى، بل إلى جملة من المواقع الفردية تشغلها أفعال غير مبنية للمعلوم ولا تستند إلى فاعل، فهى مبنية للمجهول... وأى إجابة كيفما كانت لا يمكن نقلها والقفز بها من عصر إلى آخر(٥٤). ومن هنا يدعو دولوز لصورة جديدة للمفكر والمثقف، صورة أكثر واقعية وأكثر التصاقًا بالحياة "لقد صار المثقف يتقلب اليوم بين أمكنة نوعية وبين نقاط فردية... لقد بات المثقف قادرا على أن يتكلم لغة الحياة، بدل لغة الحق"(٥٥)، وهو يرى أن ما حدث فى ١٩٦٨ ساهم بصورة قوية فى ظهور هذه الصورة الجديدة. فى نفس السياق يقول ميشال فوكو محدداً أرضية ميلاد هذا الجيل الجديد "لقد مرت تلك الحقبة الكبرى من الفلسفة المعاصرة، حقبة سارتر وميرلوبونتى، حيث كان على كل نص

فلسفي، أو نص نظرى ما ، أن يعطيك فى نهاية المطاف معنى الحياة والموت ومعنى الحياة الجنسية ويقول لك هل الله موجوداً أم لا؟ وما هى الحرية وما ينبغي عمله فى الحياة السياسية، وكيف تتصرف مع الآخرين، إلخ.. لقد تكون لدينا انطباع بأنه لم يعد ممكنًا اليوم ترويج مثل هذه الفلسفة، وبأن الفلسفة قد تكون فى حالة تشتت، إن لم تكن قد تبخرت، وبأن ثمة عملاً نظريًا يغلب عليه بشكل أو بآخر طابع التعدد"(٥٦).

ويميز فوكو بين "المفكر الشمولى" والمفكر "المتخصص". فالأول يعتبر نفسه مالك الحقيقة والعدالة "ضمير الجميع وممثل الكل" أما الثانى فهو مفكر فى "حدود معينة" فى "نقط دقيقة" ومجالات ومشكلات خاصة "لا يتمثل عمل المثقف فى تشكيل الإرادة السياسية للآخرين، إذ بأى حق يفعل ذلك، بل فى إعادة مساءلة البديهيات والمصادرات عن طريق التحليلات التي يقوم بها فى المجالات الخاصة به، وفى زعزعة العادات وطرق العمل والتفكير، وفى تبديد المألوف والمسلم به، وفى استعادة حدود القواعد والمؤسسات"(٥٧). ولا يتم هذا- بحسب فوكو- وفقًا لنظريات وأنساق كبرى، ولا بأن يتصور المفكر أنه ضمير المجتمع والمتحدث نيابة عن الآخرين. إن ما اكتشفه المثقفون منذ انتفاضة ١٩٦٨- يقول فوكو- هو أن الجماهير لم تعد تحتاج إليهم لمعرفة واقعها، إنها تعرف ذلك تمامًا وبوضوح وبشكل أفضل منهم، لكن يوجد نظام من السلطة يسد ويمنع ويقلل من قيمة هذا الخطاب وهذه المعرفة. سلطة لا توجد فقط فى الأوامر العليا

للرقابة ولكن تتجذر بعمق وبدقة فى كل شبكات المجتمع. والمثقفون أنفسهم يشكلون جزءًا من نظام السلطة هذا، وفكرتهم القائلة بكونهم أدوات "الوعى" و"الخطاب" تشكل أيضًا جزءًا من هذا النظام"(٥٨) وقبل فوكو ودولوز اضطر سارتر نفسه تحت وطأة الضربة القوية التى أحدثتها ثورة مايو ٦٨ فى ذات المثقف، إلى تغيير تصوره للمثقف: "إن أحداث مايو ٦٨ التى انخرط فيها، والتى مسته بعمق، كانت بالنسبة له فرصة لمراجعة جديدة. لقد أحس بتشكك من وجوده كمثقف، ومن ثم اضطر فى غضون السنتين اللاحقتين، إلى التساؤل حول دور المثقف، وإلى تغيير التصور الذى كان لديه عنه" وهو فى هذا يتشابه كثيرا مع مفكرى ٦٨ "إن المثقف محكوم عليه بالانسحاب من الأفق كإنسان يفكر بدل الآخرين: أن نفكر بدل الآخرين، أمر غير معقول يضع مفهوم المثقف ذاته موضع سؤال"(٥٩).

يطرح مفهوم "التشظى" fragmentation نفسه بوصفه دائم الحضور فى مؤلفات ما بعد الحداثة "إن حقيقة ما بعد الحداثة الأكثر بروزًا هى قبولها الكامل للحظى، المتشظى والمتقطع والفوضوى"(٦٠). ذلك أن الحياة ذاتها متشظية، لاتخضع لأى نوع من الوحدة والانسجام. وإذا كان ذلك كذلك، فإن طريقة استجابة ما بعد الحداثة لهذه الحقيقة، إنما تجرى بطريقة خاصة. فهى لا تحاول تجاوزها ولا الهجوم عليها، ولا حتى بلوغ العناصر "الثابتة والدائمة" التى يمكن أن تكون فيها. ما بعد الحداثة واقع يسبح، بل يتمرغ، فى موجة من التشظى والتغير والصيرورة كما لو كان ذلك هو كل ما فى الأمر "أن

يكون كل شكل وقتياً وعابراً، تلك هى البداهة نفسها، ما دام يتبع علاقات القوى ويكون رهيناً بتقلباتها"(٦١). ويقترح علينا دولوز "تطوير ممارسة وفكر ورغبات" عبر "تفضيل ما هو وضعى ومتعدد، وتفضيل الاختلاف على التجانس، والمتحرر على الموحد، والمنفلت على النظام، والمتغير على الثابت"(٦٢)، ذلك أن "كل شىء يتسم بالتغير وعرضه للتنوع"(٦٣). بل إن الكتابة نفسها عند بارت "ليست أبداً وسيلة اتصال.. إنها فوضى تنثال عبر الكلام وتمنحه الحركة..."(٦٤).

يستند مفهوم التشظى عند فلاسفة ما بعد الحداثة على تصورهم للتاريخ البشرى بوصفه مكوناً من لحظات منفصلة غير مترابطة، وبدلاً من محاولة تقديم أساس لإمكانية قيام ذات متماسكة فى ظل عالم من الوقائع المتغيرة، يحاول فلاسفة ما بعد الحداثة السباحة مع التيار، استناداً لعدم إيمانهم بفكرة التقدم الخطى للتاريخ "لقد انهار نظام الكوزموس، وتفتت عبر تداعيات ووجهات نظر لا تتواصل فيما بينها"(٦٥). ووفقاً لهارفى فإن مقولة ماركس وفلاسفة النظرية النقدية عن "استلاب الذات" ستكون بلا معنى، إذ إنه لتكون الذات مستلبة، يجب أن تكون أولاً متماسكة متجانسة، وليست مجرد أجزاء أو شظايا. وقدرة الفرد على التفكير فى المستقبل، إنما هى ممكنة فقط "بفضل شعوره بمركزية ذاته أو هويته"(٦٦). لذا فإن اختزال حياتنا فى"سلسلة من لحظات الحاضر المجردة وغير المترابطة" ينجم عنه "أن عيش الحاضر يغدو موقوفاً وبقوة لـ"المادى" وللظاهر "إنه عالم يأتى إلى الانفصام عنيفاً، وحاملاً قوة المشاعر السرية والقمعية،

ومتوهجًا بدوافع الهلوسة. وعليه فما الذى يحدث إذا فقد العالم آنئذ عمقه وبات عرضة لأن يكون سطحًا رقيقًا، ووهمًا، أو مجرد تتابع لصور فيلم من دون معنى"(٦٧).

والنتيجة أن هذه الروح المتشظية قد حولت الذات من كونها واعية لديها القدرة على تكوين المعنى، إلى ذات انفصامية تفتقد المعنى فى كل ما يتراءى لها (الانفصام هنا ليس بالمعنى السريرى الضيق)(-). ويفترض دولوز وجاتارى فى "ضد ـ أوديب"-l'Anti Oedipeعلاقة بين انفصام الشخصية والرأسمالية التى تشيع "فى المستوى الأعمق نفسه من الاقتصاد، وعملية الإنتاج" مستنتجين أن "مجتمعنا ينتج الانفصامات مثلما ينتج شامبو "بريل" وسيارات "فورد" مع فارق وحيد هو أن "الانفصامات لا تباع"(٦٨).

لكن فى ظل غياب مفهوم العقل والحقيقة والنسق والمعيار، وحلول قيم العدمية والتشظى والتعددية والاختلاف، هل يوجد فى الخطاب ما بعد الحداثى مفهوم محدد للأخلاق؟ هل يمكن الحديث عن أخلاق ما بعد حداثية؟ أو عن معايير أخلاقية فى عالم ما بعد الحداثة؟

ما دمنا لا نستطيع، كما يشدد مفكرو ما بعد الحداثة، أن نطمح إلى أى تمثيل موحد للعالم، أو تصوره كلاً مشتملاً على روابط وصلات، وإنما مجرد شظايا فى حالة تدفق مستمر؛ فإن الحديث عن "ما هو معيارى" سيصبح ضربًا من الوهم.

لذا يضيع مفهوم "الأخلاق" بالمعنى التقليدى ويتم استبداله بمفهوم "القانون"، فالقانون وقتى ووضعى وقابل للتغير وهو مرتبط بظروف المكان والزمان الذى يوجد فيهما. سوف تصبح إذن مفاهيم "الخير" و"الشر" مفاهيم نسبية عابرة داخل حدود وظروف ما محدودة وفى إطار تفسيرى ما، وحين ينظر إلى أى فعل خارج هذين المجالين سيصبح بلا معنى. ويرى رورتى فى مقالة كتبها بعنوان "التضامن" Solidarity أن هؤلاء الذين ساعدوا اليهود فى الحرب العالمية الثانية قد فعلوا ذلك ليس لأنهم رأوا فيهم إخوانًا فى الإنسانية، ولكن لأنهم ينتمون إلى نفس المدينة، أو نفس المهنة، أو نفس المجموعات الاجتماعية التى ينتمون إليها هم أنفسهم. ونفس الدافع أيضًا هو الذى يدفع الأحرار الأمريكيين العصريين إلى مساعدة الأمريكيين السود المقهورين، ويتساءل رورتى "هل ينبغى أن نقول إن هؤلاء الناس يجب أن نقدم لهم المساعدة لأنهم إخواننا فى الإنسانية، إنهم قد يكونون كذلك بالفعل، لكن الشىء المقنع سواء أخلاقيًا أم سياسيًا، هو أن نصفهم بأنهم إخواننا فى الوطن الأمريكى، وأن نصر على أنه شىء مخز أن يعيش أى أمريكى بلا أمل"[٦٩]. يربط إذن رورتى الأخلاق بالعرقية ويجعلها تابعة لمفهوم الوطنية والانتماء، رغم أن الوطنية والانتماء ينبغى النظر إليهما على أنهما "فضيلتان أخلاقيتان".



التعددية: القيمة الأبرز لفلسفة ما بعد الحداثة

من نفس المنطلق أيضًا ترفض ما بعد الحداثة فكرة "المساواة" و"حقوق الإنسان" فهى تنتمى فى رأيهم إلى الأفكار الشمولية الحداثية، لأنها تنطلق من فرضية مفادها وجود قاسم مشترك بين البشر (المساواة)، لكن الواقع وتجارب الشعوب تثبت تهافت هذا الادعاء، فهو مفهوم طوباوى غير قابل للتحقق فى عصر الرأسمالية، وانفصام الشخصية، والإنسان الذى يحكمه فقط قوانين الربح والخسارة والقيم الاستهلاكية. كما أن "الدعوة لحقوق إنسان عالمية" تلغى الاختلاف والتمايز بين الشعوب، ولا تضع الأقليات والجماعات الأثنية فى حساباتها. إنها تهدف إلى "توحيد" البشر و"تنميطهم"، وبالتالى المؤالفة بينهم بدل المخالفة، كما أنها "أداة" فى يد القوى المهيمنة تلوح بها وقتما تشاء وتتغاضى عنها حسبما تقتضيه مصلحتها. والسؤال هو من يمتلك تحديد الحقوق؟ من الذى يملك تحديد العادل من غير العادل؟ يقول ليوتار فى مقاله "شرطة

الفكر" La Police de la Pensée إن إضفاء الشرعية على حقوق الإنسان يشترط إبراز اللحظة اللإنسانية للقانون"، ويقصد ليوتار بذلك أن تحديد حقوق عالمية للإنسان تفترض وجود ذات لا إنسانية هى التى قامت بتحديدها، وما دام هذا لم يتحقق، فإن شرط مشروعيتها قد سقط.

وكبديل لهذا الخطاب الشمولى، يرى فلاسفة ما بعد الحداثة (ليوتار، فوكو، دولوز، دريدا) أن وظيفة المثقف فى عصرنا الحالى أن يكون ممثلاً فى المجال العام لأناس لا يجدون من يعبر عنهم" أو كما يقول دولوز "إننا نمنح دائمًا، بفعل كتابتنا، الكتابة لأولئك الذين لا يملكونها"[٧٠]. ويقول دريدا "على المثقف اليوم أن يكون لسان حال الهامشيين أو المرأة أو شعوب العالم الثالث"[٧١]. وبنفس منطق ما بعد الحداثة يحق لنا أن نتساءل نفس سؤالهم الذى ورد فى سياقات مختلفة، بأى حق يجعل المثقف من نفسه لسان حال المهمشين أو الأقليات؟

فى مقابل الكلية والشمولية يطرح فلاسفة ما بعد الحداثة مفهوم التعددية والاختلاف كأرضية مشتركة للتفاعل والحوار مع "الآخر" أو "العوالم الأخرى"، ويطرح فوكو مصطلح "اليوتوبيا غير المتجانسة" L' utopie hétérogène ليعبر عن الرؤية ما بعد الحداثية للآخر، وما يعنيه فوكو بهذا المصطلح، هو تساكن "عدد كبير من العوالم المتشظية المكنة" فى "فضاء افتراضى"، أو على نحو أبسط، تواجد فضاءات متجاورة ومفروض بعضها على الآخر[٧٢]. ولا تتوقف

الشخصيات فى هذه الفضاءات طويلاً عند كيفية حل أو البحث عن إجابة للأسئلة المركزية؟ إلا أنها ملزمة فى المقابل بالتساؤل عن "أى عالم هو الذى نحياه؟ ما العمل حياله؟ وأى "أنا" ستقوم بذلك؟... إلخ.

يحتل مفهوم التعددية والاختلاف مكانة بارزة فى الخطاب الفلسفى لما بعد الحداثة، بحيث وصف فلاسفتها بـ"فلاسفة الاختلاف"(٧٣). ويصعب تحديد ما إذا كانت فكرة الاختلاف نتيجة للأفكار السابقة أم سببًا لها، لكن المؤكد أن الفلسفة ستتحول من كونها أداة نسقية تبتغى الوحدة إلى أداة مهمتها تفتيت الأشياء وتفكيكها "إن الحاجة تدعو إلى تفتيت الأشياء وتهشيمها... تفتيت الكلمات والجمل والقضايا، تفتيت الكيفيات والأشياء والموضوعات"(٧٤). سيتلاشى مفهوم الجوهر من الخطاب ما بعد الحداثى ليحل محله مفهوم "التعددية".. التعددية بكل أشكالها، تعددية الخطاب والمعنى والظاهرة والقوى، فالفلسفة وفقًا لدولوز وجاتارى منطق للتكثر والتضاعف(٧٥) logique de la multiplicité، تضاعف المعنى للشىء وللظاهرة الواحدة. وهذا التضاعف يرجعه دولوز إلى تتابع القوى والعلاقات التى تتناوب على الشىء الواحد "فكل خضوع وكل سيطرة تعادل تفسيراً جديداً". من هنا يفسر دولوز صيحة نيتشه الشهيرة "لقد ماتت الآلهة" تفسيراً جديداً حينما يقول "لقد ماتت الآلهة ولكنها ماتت من الضحك عندما سمعت إلهًا، يقول إنه الواحد". لا يوجد حدث ولا ظاهرة ولا كلمة ولا فكرة

إلا ومعناها متعدد، فأى شيء قد يكون هذا أو ذاك وأحيانًا يكون شيئًا أكثر تركيبًا بحسب القوى التى يحوزها. من هنا لا يوجد معنى حقيقى للشيء الواحد، هناك تعددية.. وجهات للنظر.. تجاوبات مع الأحداث والوقائع.. فالظاهرة الواحدة لها أقنعة عديدة و"خلف كل قناع يكمن قناع آخر". وعلى الفلسفة أن تغزو هذه الأقنعة وأن تخترقها لا للوصول إلى جوهرها وأصلها، وإنما لكى تعطى لكل قناع معنى جديدًا "أن تكتشف ما يتقنع ولماذا، ومن أجل أى هدف نحتفظ بقناع مع تعديل شكله فى كل مرة"(٧٦).

لقد أخذ فكر الاختلاف على الفلسفة الكلاسيكية إقصاء الآخر والاستحواذ عليه أنطولوچيا وإبستمولوجيا وسياسيًا. ففى الوقت الذى كانت تقر فيه بأن العالم متعدد ومتنوع، فإنها تحاول دوما إلغاء تعدده وتنوعه فى وحدة معنى تَفترض أنها ثابتة. وإذا عُرض عليها أن تفكر فى المتعدد الاجتماعى فإنها ستؤكد أنه غير منسجم أو غير مستوى فى وحدة واحدة، لكنها ستحاول أيضا أن توحده وتضمه فى وحدة الدولة. منطق الفلسفة الكلاسيكية إذن هو "منطق التطابق" logique de l'identité سواء تعلق الأمر بتطابق الوعى أو الكوچيتو أو الذات أو الدولة. كل هذه المقولات مطلقة وبواسطتها تحولت الفلسفة إلى تقنية لاختزال الفوارق، وأداة نسقية موجهة نحو إلغاء التعارضات. غير أن الحلم يشكك فى وضوح الوعى (دريدا)، والفن يدحض التمثيل (دولوز)، والمنبوذ يخترق الوحدة السعيدة للدولة (فوكو).

كان هيجل نموذج الفيلسوف الذى اجتمعت فى فكره كل المقولات التى جاءت ما بعد الحداثة لتتبنى عكسها، إنه مثال للمفكر السلطوى الذى أراد أن يحكم مستقبل الفلسفة وهو يرقد فى قبره. يقول كوجيف -Alexandre Kojive الذى انتقلت على يديه الهيجلية إلى فرنسا- "إن خطاب هيجل يستنفد كل إمكانات الفكر، فلا يمكننا أن نعارضه بأى خطاب دون أن ينتهى هذا الخطاب إلى أن يشكل جزءاً منه أو أن يعيد صياغة فقرة من النسق باعتباره عنصراً مؤسساً "للحظة" من المجموع"[٧٧]. وأفضل دليل على هذا الغرور الهيجلى ما ردده إريك فيل من أن هيجل كان ينوى أن يضع للفلسفة نقطة النهاية"[٧٨]. والحق أن هذه الرؤية سواء أكانت منطلقة من هيجل، أم من تلامذته وشراحه، لا يمكن أخذها على محمل الجد، إذ هى ليست إلا نوعا من الغرور البشرى الساذج، ولا يمكن أن تفهم إلا فى هذا السياق. بالإضافة إلى أن أى نقطة نهاية، سرعان ما ستتحول إلى بداية جديدة.

كانت البداية الجديدة التى وجدها فلاسفة ما بعد الحداثة فى الهيجلية هى مفهوم الاختلاف أو بالتحديد التناقض، الطرف الثانى فى معادلة الجدل الهيجلية، لقد احتل التناقض مكانة بارزة فى النسق الهيجلى، بصورة ربما لم يسبق لها مثيل فى تاريخ الفلسفة. لكن المشكلة أن لحظة الاختلاف فى هذا النسق سرعان ما تتحول إلى لحظة تطابق وهوية لتدخل فى مركب واحد يتلاشى بداخله أى أثر للاختلاف والتناقض، إنها لحظة التطابق بين الشىء ونقيضه،

لحظة انتصار الهوية على الاختلاف، والوحدة على التعدد. إن التناقض عند هيجل يشكل جوهر الاختلاف وليس مجرد نمط من أنماطه، وهذا التناقض سرعان ما يرتد نحو التطابق "إن هذا الاختلاف يُقحم عنوة داخل تطابق مسبق، فيقاد نحو منحدر التطابق الذى يحمله بالضرورة حيث يشاء، ويجعله ينعكس حيث يريد التطابق"(٧٩). يتعلق الأمر إذن بتحرير السلب من هيمنة الكل، إطلاق سراحه من داخل النسق، وعدم توقيف عمله بفعل أى تركيب، أو سجنه داخل منطق التعارض. الاعتراف به كآخر لا كنقيض. هذا الآخر قد يكون كتابة (دريدا) أو رغبة (دولوز) أو حمقى (فوكو). إنه "الانسياب اللانهائى للخارج" (بلانشو).

فى كتابه حوارات يرى دولوز أن إحدى مهام الفلسفة الآن هى الإعلاء من قيمة السلب فى الفكر، الجذمور أو العشب ضد الأشجار، آلة الحرب ضد آلة الدولة، التعددية ضد الشمولية، قوة النسيان ضد الذاكرة، الجغرافيا ضد التاريخ، الخط ضد النقطة. ويرى دولوز أنه لحل إشكالية الثنائية لا بد أن نحدث ثورة فى مجال اللغة، أن نناضل ضدها، وأن نبتكر طرقًا مختلفة للتعبير. فموطن الثنائيات هو اللغة "إن اللغة مؤسسة فى عمقها على التقسيمات الثنائية: مذكر-مؤنث، مفرد- جمع، تركيب اسمى- تركيب فعلى" وهكذا فنظرتنا للشىء ونقيضه تنطلق من داخل اللغة، إذن ينبغى تحرير اللغة من منطق التعارضات الثنائية "يمكننا دائمًا إضافة "ثالث" إلى "اثنين" ورابع إلى "ثلاث" إلخ "وحتى فى حالة وجود حدين فقط فهناك بين الحدين

عناصر لا يمكن ضمها إلى أى منهما "المذكر والمؤنث والمخنث". ينبغى في نظر دولوز إحلال حرف العطف "واو" محل العلاقة "أو"[٨٠].

هل يمكن بهذا المعنى إذن أن نتجاوز حد السياج والانغلاق clôtureالذى ضربه هيجل على الفكر من بعده؟ مع فكر الاختلاف ستتطور الفلسفة عبر هوامشها، عبر "تفتيت الخط الذى يفصل بين نص وهامشه" (دريدا)، أو "جعل تاريخ الفلسفة مشابهًا لعملية رسم البورتريه فى فن الرسم" (دولوز)، أو "أن نتحدث فى لغة الذات عن قيمة الآخر" (فوكو). كان "فكر الاختلاف" فى أوانه يبدو غريبًا فلم يُنتبه إليه لكنه ما لبث أن أصبح شعارا لجيل وعصر بأكمله، يقول دولوز "إن ما حاولت أن أقوم به فى هذا الميدان من جانبى استقبل بصمت كبير فى أوساط اليسار الفرنسى المثقف. وأنه فقط بعد ١٩٦٨، أخذت هذه الأسئلة دلالتها"[٨١].

ستحتل مقولة الاختلاف مكانة هامة، وسيكون لها حضوراً قويا فى كتابات كل فلاسفة ما بعد البنيوية، بوصفها مقولة مؤسِسَة ينبنى عليها العديد من الرؤى فى ميادين متباينة، عند كريستيفا Kristeva وبارت ودريدا فى النقد الأدبى، وعند بودريار فى تحليله لوسائل الإعلام، وعند دولوز وجاتارى وليوتار فى نقدهم وقراءاتهم للفلسفات الكلاسيكية، وفى تصوراتهم الأنطولوجية والفنية.

هوامش الفصل الثانى

(*) سنعرض لذلك تفصيلا فى الفصل الرابع.

(١) محمد حسام الدين، الإعلام وما بعد الحداثة، ص ٢٧.

(٢) باتريشيا ووه، ما بعد الحداثة، ترجمة شعبان مكاوى، فى موسوعة كمبردج فى النقد الأدبى العدد ٩ (القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة، ٢٠٠٥) ص ٤٢٩.

(٣) Hassan، Ihab. The Postmodern Turn Essays in Post-modern Theory and Culture (Columbus: Ohio State UP1987) P.120 .& HassanIhab. The Question of Post-modernismPerforming Arts Journa . Vol6No11981P.34

(٤) HassanIhab. The Culture of Postmodernism. Theo-ryCulture and Society Journal Vol2no31985P45.

(٥) محمد حسام الدين، الإعلام وما بعد الحداثة، ص ٨٤.

(٦) كريستوفر نوريس، مقدمة المجلد التاسع من موسوعة كمبريدج في النقد الأدبى، ترجمة رضوى عاشور، ص ١٤.

(٧) رولان بارت، اللغة والسلطة، ترجمة عبد السلام بنعبد العالى، مجلة فكر ونق، ع ١٧.

(٨) Deleuze، Foucaultp 2.

(٩) دولوز، حوارات فى الفلسفة والأدب والتحليل النفسي والسياسة، ترجمة عبد الحي أزرقان- أحمد العلمى (المغرب: أفريقيا الشرق، ١٩٩٩) ص ٢٣.

(١٠) محمد الشيخ، المثقف والسلطة، ص ٩٦.

(١١) دولوز، حوارات، ص ٩٤.

(١٢) عبد السلام بنعبد العالى، الفكر فى عصر التقنية (المغرب: أفريقيا الشرق، ٢٠٠٠) ص ٨٤.

(١٣) ريمون بيلور، جيل دولوز: الفيلسوف المترحل، ص٤١.

(١٤) دولوز، حوارات، ص ٢٩.

(١٥) Foucault,M. The Order of Things: An Archaeology of the Human Sciences (London: Routledge Press2002) p xv.

(١٦) جوناثان كلر، التفكيك، ترجمة حسام نايل. مجلة فصول، العدد ٦٦ ، ٢٠٠٥ ، ص ٨٩.

(١٧) أنور مغيث، جيل دولوز: الأصل والمعنى عند نيتشه، مجلة إبداع، ع ٩ ، ٢٠٠٧ ، ص ٢٧.

(١٨) أنور مغيث، السابق، ص ٢٧.

(١٩) أنور مغيث، السابق، نفس الموضع.

(٢٠) Deleuze، Foucaultp 28.

(٢١) DeleuzeIbidp 82.

(٢٢) DeleuzeIbidp 77.

(*) يرى هابرماس أن مفهوم السلطة عند فوكو هو مفهوم ميتافيزيقى وكلى الحضور Omni Presence يذكرنا بالقدرة اللامتناهية والحضور الكلى للإله فى علم اللاهوت، ففى الوقت الذى يهاجم فيه فوكو كل المفاهيم التى تدعى الكلية والشمول، يطرح علينا مفهوم السلطة الذى تتوفر فيه نفس سمات المفاهيم التى هاجمها. راجع هارفى، حالة ما بعد الحداثة، ص ٦٦.

(٢٣) محمد الشيخ، المثقف والسلطة، ص ٨٨- ٨٩.

(*) دولوز، حوارات، ص ٨٢. وسوف يربط دولوز بين هذا المعنى الذى يعتمده لفكرة الثورة، وبين نقده للرأسمالية، ورؤيته لوظيفة الفن، ووجهة نظره فى سينما العالم الثالث. وربما يكون الواقع العربى قد أثبت صدق الحدس الدولوزى فى هذا الشأن، فقد بدأت الثورات العربية (فى تونس ومصر على وجه الخصوص)بتمردات جزئية ظهرت على شكل إضرابات عمالية ووقفات احتجاجية واحتجاجات للطبقات المهمشة (عمال المصانع، السائقين،....إلخ)، وتبع ذلك انتفاضة شعبية على شكل جماهير خرجت بالملايين إلى الشوارع، لكن تظل الطبقات المهمشة صاحبة الشرارة الأولى للثورات.

(٢٤) دولوز، حوارات، ص ٣٣.

(٢٥) دولوز، حوارات، ص ٣٣.

(٢٦) عبد السلام بنعبد العالى، أسس الفكر الفلسفى المعاصر: مجاوزة الميتافيزيقا (الدار البيضاء: دار توبقال، ٢٠٠٠) ص ١٤٨.

(٢٧) فرانسوا إوالد، ميشال فوكو: الانهمام بالحقيقة. فى مسارات فلسفية، ص ٣٧.

(٢٨) فيليب ثودى، بارت، ص ١١٢.

– سنعرض تفصيلا لنقد دولوز لنظرية العلامات عند سوسير فى الفصل الثانى.

(٢٩) لم يقتصر الاهتمام بمقاومة الخطاب السلطوى على دولوز وفوكو وليوتار، إذ نجده حاضراً بقوة فى مؤلفات آلن جولد شليجر وبير بورديو. لمراجعة ذلك:

- آلن جولد شليجر (١٩٨٧): نحو سيمياء الخطاب السلطوى، ترجمة مصطفى كمال، بيت الحكمة، الدار البيضاء.

- بير بورديو (١٩٨٦): الرمز والسلطة، ترجمة عبد السلام بنعبد العالى، دار توبقال، الدار البيضاء.

(٣٠) Deleuze، Logic of Sense، p 17.

(٣١) عبد الرحمن بدوى، نيتشه (الكويت: وكالة المطبوعات، ١٩٧٥) ص ٢٠٣ وما بعدها.

(٣٢) سمير الزغبى، الفن والوهم وإبداع الحياة (بيروت: دار التنوير، ٢٠٠٩) ص٤١.

(٣٣) سمير الزغبى، السابق، نفس الموضع.

(٣٤) سمير الزغبى، السابق، ص ٤٣.

(٣٥) DeleuzeNietzsche and Philosophy. Trans Hugh Tomlinson (London: Continuum Press2002) p 102.

(٣٦) (DeleuzeIbidp 102

(٣٧) باترشيا ووه، ما بعد الحداثة، ص ٤٢٢.

(٣٨) محمد الشيخ، السابق، ص ١٦٢.

(*) فى عام ١٩٩٣ أصدر الكاتب الأمريكى جيمس ميللر James Miller

كتابه "آلام ميشال فوكو" وهو محاولة لكتابة سيرة ذاتية لفوكو. وفي الكتاب يلح ميللر على ضرورة قراءة فوكو فى ضوء هويته كشاذ جنسيًا، فثمة ارتباط إشكالى بين سلوك ڤوكو الشاذ جنسياً -يقول ميللر- وإنتاج ڤوكو الفيلسوف. ويرى ميللر أن هذا هو الدافع وراء اهتمامات ڤوكو بقضايا المهمشين، والأقليات. وقد كتب دولوز تعليقا أو مراجعة على الكتاب، ألحقهٔ ميللر فى الطبعة الثانية منه. والواقع أن هذه المقاربة من ميللر تتجاهل أن الاهتمام بقضايا المهمشين والأقليات كان جزءا رئيسا من التوجه العام لتيار ما بعد الحداثة، وبالطبع لم يكن سلوك كل المنتمين للتيار مشابه لفوكو.

MillerJames. The Passion of Michel Foucault (London: HarperCollins1993).

(٣٩) محمد الشيخ، *المثقف والسلطة*، ص ١٦٥.

(٤٠) دولوز، حوارات، ص ٢٣.

(-) مصطلحات سيرد ذكرها تفصيلا فى الفصل الثانى.

(٤١) نيكولاس رزبرج، توجهات ما بعد الحداثة. ترجمة ناجى رشوان (القاهرة: المجلس الأعلى للكتاب، ٢٠٠٢)، ص ٢٣.

- فى عام ١٩٩١ قام بعض الفلاسفة الشباب فى باريس بانقلاب على نيتشه وتلامذته الفرنسيين من أمثال فوكو، ودولوز، ودريدا، الخ... وقد أصدروا كتاباً جماعياً بعنوان: لماذا نحن لسنا نيتشويين؟ وكان مما جاء فى مقدمته: نحن ننتمى إلى جيل الطلاب الذين درسوا الفكر والفلسفة فى الستينيات. وكان أساتذتنا آنذاك هم أقطاب الفكر المسيطرون على الساحة أمثال: فوكو، دولوز، دريدا، ألتوسير، لاكان. وكانوا يقولون ما معناه: إن مثال فلسفة التنوير ليس إلا خدعة رديئة، أو أسطورة سوداء. وأما مؤيدو الفلسفة الإنسانية والعقلانية، من أمثال موريس ميرلوبونتى، فقد أصبحوا شاحبين، أو قدماء باليين. وقل الأمر ذاته عن سارتر الذى انصرف معظمنا عن قراءته بعد أن أصبح مكررا أكثر من اللزوم. ولم يعد فى الساحة إلا فلاسفة الشك والارتياب: أى ماركس، فرويد، هيدجر، ثم بالطبع نيتشه. ماذا تعنى فلسفة الشك والارتياب التى تبناها فوكو ودريدا ودولوز على أثر نيتشه؟ إنها تعنى عدم الثقة ببراءة أى شخص أو أى نص. فهى عندما تقف أمام نص لا تتساءل: ما معنى هذا

النص؟ ما مضمونه؟ ما محتواه؟ وإنما تتساءل: من الذى كتب هذا النص؟ ولماذا كتبه؟ وما مصلحته الشخصية فى ذلك؟ وما الدوافع الخلفية التى دفعته إلى كتابته؟ وهكذا لا يعود هناك أى مجال للفكر الموضوعى فى مثل هذا الجو المحموم من الارتيابات والشكوك. عندئذ يصبح كل شيء مشبوها ونقضى العمر كله فى تفكيك النصوص الفلسفية السابقة دون أن نفكر فى بناء فلسفة جديدة قائمة على الإيجاب لا على السلب، أو على التعمير لا التدمير..ثم يردف هؤلاء الفلاسفة الشباب قائلين: لا ينبغى على الفلسفة الحديثة أن تقضى كل عمرها فى تفكيك ما سبق وإنما ينبغى أن تعيد الصلة بتراثها العقلانى المشروع والشرعى: أى التراث الضخم للتنوير وكانط وهيجل وكل أتباعهما. لقد مللنا من تفكيكه وتحطيمه على يد فلاسفة ما بعد الحداثة العدميين والنيتشويين الفوضويين. لا ينبغى أن نخجل من هذا التراث العقلانى الكبير بعد اليوم على الإطلاق. لماذا؟ لأنه هو الذى صنع الحضارة الأوروبية الحديثة التى يمكن القول بأنها أعظم الحضارات التى ظهرت على وجه الأرض حتى الآن أيا تكون نواقصها وعيوبها. فهى وحدها التى تسمح بحرية التفكير والتعبير والنقد بلا حدود. وهى وحدها التى قضت على الأصولية الدينية ومحاكم التفتيش وأسست التسامح والحريات الديمقراطية التى ننعم بها حاليا على عكس معظم شعوب الأرض تقريبا. لا ريب فى أن التفكيك، أى تفكيك التراث المتراكم للحداثة بعد أن انحرف عن مقاصده النبيلة إبان المرحلة الاستعمارية، كان ضروريا بل وتحريريا، ولكنه أكل وقته كما يقال، ولا نستطيع الاكتفاء به أو التوقف عنده. وإنما ينبغى أن نذهب إلى ما بعده. لقد آن الأوان للانتقال إلى فلسفة جديدة تتجاوز نيتشه ومرحلته وأتباعه وكل نقاد الحداثة والناعين عليها. وهؤلاء الفلاسفة الشباب الذين يدافعون عن ميراث التنوير كلهم من أتباع هابرماس.

عن هاشم صالح، نيتشه فى مرآة الفكر الفرنسى، مجلة أوان، ٢٠٠٨ http:// www.alawan.org

(٤٢) DeleuzeFoucaultp 127.

(٤٣) هذا ما أشار إليه ماركس Marx حين اعتبر الجدل الهيجلى مقلوباً يسير على رأسه بدل رجليه. إذ يرى ماركس أن الأفراد قادرون على التحول إلى

كائنات تواصلية بواسطة العمل، ومن ثم يتحول الإنسان من ماهية إلى ممارسة، ويتحول العقل إلى تاريخ. هكذا يمكن أن نفهم لماذا كانت المادية تجد لنفسها مأوى فى الجدل، لأن الجدل هو القادر على تحرير الذات من النسق بتحويلها إلى نقيضها.

(٤٤) محمد سبيلا، الحداثة وانتقاداتها، ص ٩٣.

(٤٥) محمد سبيلا، السابق، نفس الموضع.

(٤٦) DeleuzeIbidp 92.

(٤٧) آلن هاو، النظرية النظرية النقدية عند مدرسة فرانكفورت، ترجمة ثائر ديب (دمشق: وزارة الثقافة، ٢٠٠٥). ص ٧٦.

(٤٨) هارفى، حالة ما بعد الحداثة، ص ٢٦.

(٤٩) LyotardThe Postmodern Condition: A Report on Knowledg p XXIII.

(٥٠) أحمد أبو زيد، البحث عن ما بعد الحداثة، مجلة العربى، العدد ٥٠٦، يناير ٢٠٠١. (بتصرف).

(٥١) LyotardIbidp 37.

(٥٢) LyotardIbidp 37.

(٥٣) BarthesRoland. Image-Music-Text: Essays Selected . translated by Stephen Heath (London: Fontana press1977) p 35.

(٥٤) DeleuzeFoucaultp 115.

(٥٥) DeleuezeIbidp 93.

(٥٦) محمد الشيخ، المثقف والسلطة، ص ٧١.

(٥٧) السابق، ص ١٠٨.

(٥٨) السابق، ص١٠٩.

(٥٩) السابق، ص ١٠٩، ١١٠.

(٦٠) هارفى، حالة ما بعد الحداثة، ص ٦٧.

(٦١) DeleuzeFoucaultp 33.

(*) يرى جيمسون أن الوقوف عند العرضى والزائل واليومى، هى التى دفعت لارتباط

ثقافة ما بعد الحداثة بالمنطق الرأسمالي وقيم المستهلك. راجع هذا في مقالة جيمسون:

JamesonF. Postmodernismor the Cultural Logic of - late Capitalism (1984) in The Jameson Reader (Ox- 2000). P 88. ford; Black Well Pres

وتجدر الإشارة إلى أن هذه السمة سيكون لها انعكاساتها المهمة على مفهوم الفن والنظرية الجمالية.

(٦٢) DeleuzeFoucaultp 37.

(٦٣) DeleuzeIbidp 116

(٦٤) بارت، الكتابة عند درجة الصفر، ترجمة محمد نديم (الدارا البيضاء: مركز الإنماء الحضاري، ٢٠٠٢) ص ٢٧.

(٦٥) DeleuzeProust and Signs. Trans Richard Howard (NY: Minnesota Press2000) p 113.

(٦٦) هارفي، حالة ما بعد الحداثة، ص ٧٧.

(٦٧) هارفي، حالة ما بعد الحداثة، ص ٧٨.

(*) هذا هو المعنى الذي يعطيه لاكان Lacan للشيزوفروينا، فهو ينظر إليها كاختلال لغوي، أو انهيار في السلسة الدالة على المعاني والتي تؤلف جمل لها معنى. وعندما تنهار السلسلة الدالة هذه "يصيب الفرد الانفصام على شكل خلط بين المدلولات المنفصلة وغير المترابطة". وسوف يعرض الباحث في الفصل الثاني للمعنى الذي يعطيه دولوز للانفصام.

(٦٨) Deleuze and GuattariAnti-Oedipus: Capitalism and Schizophrenia. trans by Robert HurleyMark Seem and Helen R. Lane. Preface by Michel Foucault (New 1983) p 245. York: University of Minnesot

(٦٩) ديفيد هارفي، حالة ما بعد الحداثة، ص ٧٩.

(*) هذه المقالة كتبها ليوتار للرد على كتاب لوك فيري Ferryورانو " Ranautفكر ٦٨" La Penséé 68وهو كتاب يوجه نقداً لاذعاً لفلاسفة الستينيات فوكو ولاكان ودولوز وبلانشو ودريدا، وتتمثل أطروحة الكتاب الأساسية في القول بأن "الفلسفة

الفرنسية المعاصرة التى تندرج فى إطار ما أصبح يعرف اليوم بفكر ما بعد الحداثة، ما هى إلا تكرار بشكل مبالغ فيه للفكر الألمانى فى القرن الـ١٩ وأوائل الـ٢٠ وخصوصاً فلسفتي نيتشه وهيدجر". ويقدم الكتاب مجموعة من المعادلات على غرار: فوكو = هيدجر + نيتشه، لاكان = هيدجر + فرويد، دريدا = هيدجر + نيتشه، دولوز= نيتشه+ ماركس إلخ. وقد ترجم محمد أندلسى هذه المقالة ونشرت فى الموقع الإلكتروني: http://www.midouza.org/md/modules/news/article.php?storyid=420 والاقتباس أعلاه من هذه الترجمة.

(٧٠) دولوز، حوارات، ص ٦٠.

(٧١) أنور مغيث، المثقفون والسياسة: حوار مع جاك دريدا. مجلة إبداع، ع٤، ٢٠٠٠، ص ١٤١.

(٧٢) هارفى، حالة ما بعد الحداثة، ص ٧١.

ويشبه هارفى مصطلح فوكو عن اليوتوبيا غير المتجانسة، بالفكرة الرئيسة لفيلم "المخمل الأزرق" Blue Velvet 1986 لديفيد لانش D. Lynch حيث تتردد الشخصية الرئيسة فى الفيلم بين عالمين متناقضين، العالم المعلن لمدينة صغيرة محافظة فى خمسينيات أمريكا بمدرستها الثانوية وصالونها الثقافى، وعالم آخر سفلى غريب، وعنيف، ومنحرف ومهووس بالمخدرات والجنس. وإذ يبدو مستحيلا ظاهريا تواجد العالمين فى الفضاء نفسه، تتحرك الشخصية الرئيسة بينهما بالفعل، وهى غير متأكدة أيهما العالم الحقيقى، إلى أن ينهار العالمان معا، وعلى نحو مرعب وداو.

(٧٣) فيلب مانج، نسق المتعدد أو جيل دولوز، ص ٨.

(٧٤) DeleuzeFoucaultp 43.

(٧٥) راجع دولوز، حوارات، ص ١٨٩. وأيضًا أنور مغيث، جيل دولوز: الأصل والمعنى عند نيتشه، ص ٢٧.

(٧٦) DeleuzeLogic of Sensep 42.

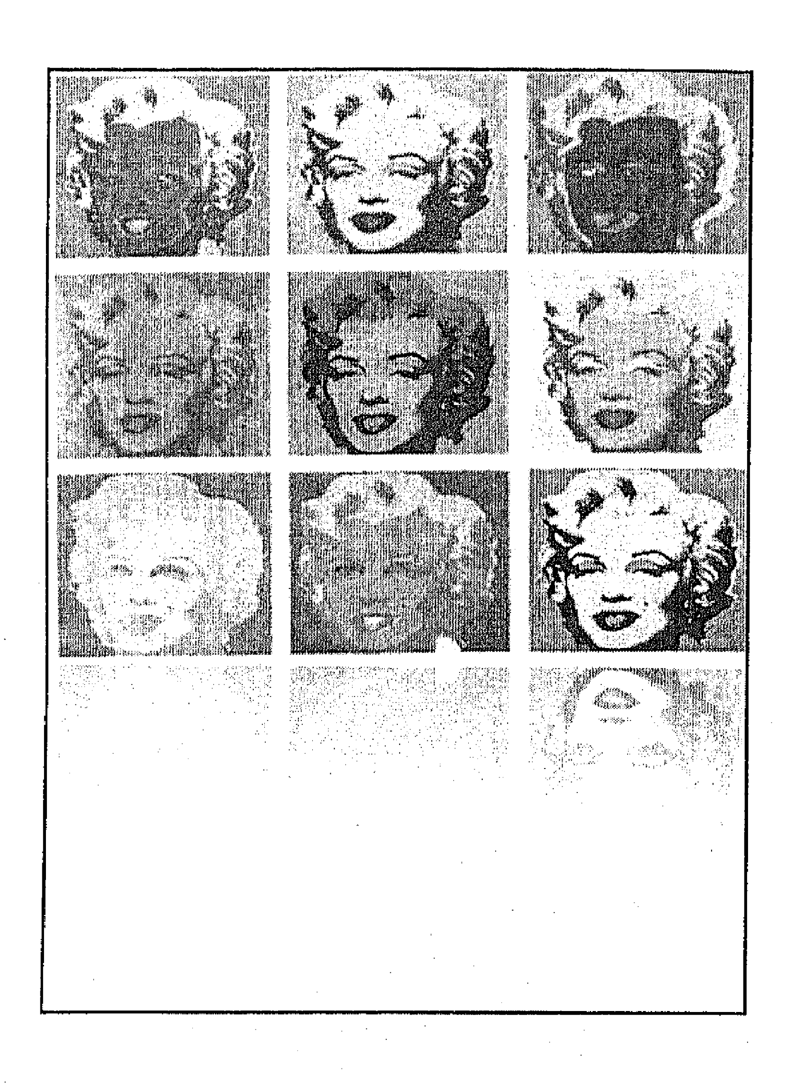
(٧٧) محمد الشيخ، المثقف والسلطة، ص ٦٧.

(٧٨) محمد الشيخ، السابق، ص ٦٩.

(٧٩) عبد السلام بنعبد العالى، مجاوزة الميتافيزيقا، ص ٩٥.

(٨٠) دولوز، حوارات، ص ٣٤.

(٨١) DeleuzeNegotiationsp 33.



الفصل الثالث:

ما بعد الحداثة فى الفن

في الفصل السابق من هذه الدراسة، قلنا إنه ينظر إلى "ما بعد الحداثة" على أنها "حركة جمالية"، أى أنها تعلى من الشأن الجمالى على العقلانى، ومن الجانب الشعورى على الفكرى. كما أن الخطاب ما بعد الحداثى فى الأصل نشأ داخل الفن.. نشأ كحركة فنية ثم انتقل تأثيره إلى المجالات الثقافية الأخرى. والواقع أنه فى النصف الثانى من القرن العشرين نستطيع أن نشهد تغييرين رئيسين فى المجال الفنى: الأول على مستوى "النظرية الجمالية"، والثانى على مستوى "الممارسة الفنية"، وربما تكون التغيرات التى حدثت فى هذه الأخيرة هى المسئولة عن التغيرات التى حدثت على المستوى "النظرى". هذه التغيرات لم تحدث بطريقة مفاجئة، إنما سبقتها إرهاصات عديدة بدأت مع بدايات القرن العشرين، عندما دخلت

متغيرات جديدة فى المعادلة الجمالية، لاقت ترحيبًا كبيراً من بعض الفنانين والكثير من المتلقين. يقول جيمسون "إن طبيعة التلقى والإنتاج الفنى، فى عصرنا، مرت بتغير جوهرى جعل القواعد والنماذج القديمة غير ذات معنى بالنسبة لها، أو على الأقل موضة قديمة أو مهجورة"(١).

تبدو العلاقة بين ما بعد الحداثة "كحركة فلسفية" وما بعد الحداثة "كحركة فنية"، ملتبسة بعض الشيء. إذ لا توجد نصوص صريحة لفلاسفة ما بعد الحداثة تدافع أو تهاجم هذه التغيرات التى لحقت بمفهوم الفن، كما أن "النظرية الجمالية" بمعناها التقليدى قد فقدت بريقها وحل محلها مجموعة من التأملات والتحليلات لبعض الأعمال الفنية -خاصة الأدبية، مما أدى إلى طغيان الجانب التطبيقى على الجانب النظرى، وربما أدى هذا إلى صعوبة استخلاص نظرية جمالية عامة لأى من منظريها. لكن مع ذلك يمكن القول إن هناك تلاقًا واضحًا بين المقولات التى ينادى بها فلاسفة ما بعد الحداثة والتغيرات التى طرأت على مجال الفنون، ثمة تواءم وتصالح بين الاثنين، بل أن المقولات التى أفرزتها الفنون المختلفة وأصبحت تتحرك من خلالها وفى ضوئها، هى نفسها المقولات والقيم التى ناقشناها فى القسم الأول من هذا الفصل، وفى هذا يقول بريان ماسومى "إن المفاهيم التى طرحها دولوز وجاتارى تتقاطع مع كل النتاج الفنى ما بعد الحداثى"(٢).

يهدف هذا القسم تتبع التغيرات التدريجية التى لحقت بمفهومى

الفنى والاستطيقا، وعلاقة ذلك بالتأملات النظرية الجمالية لفلاسفة ما بعد الحداثة، وخاصة دولوز.

- معادلة بودلير

فى أوائل الستينيات من القرن العشرين، نشر ليونارد ماير L.Mayer دراسته الشهيرة "نهاية عصر النهضة" التى قال فيها إن مفهومًا جديداً للجمال يولد آنئذ، هذا المفهوم يتنكر لمبدأ الغائية ويكرس فنا لا يهدف إلى شيء. وفى علم الجمال الجديد، حسب ماير، لم يعد الإنسان هو المعيار الذى تقاس به الأشياء والموجودات، لأنه ببساطة لم يعد مركز الكون، كما ذهب فلاسفة الحداثة، ولهذا فإن علينا أن نستعيد إحساسنا بالأشياء من خلال إعادة اكتشاف الواقع والإنصات الجيد للحياة. الاستمتاع بالصوت كما هو، واللون كما هو، والوجود والموجودات كما هى. وبشر بولادة فن ديموقراطى جديد بوسعه أن يذيب الجدر الغليظة بين الثقافة العليا high culture وثقافة الجماهير mass culture، وبوسعه تفكيك الاستقلالية النخبوية للحداثة. وفى نفس السياق أيضًا يقول رايموند ويليامز R.Williams " فى أواخر القرن العشرين، كان من الضرورى للمرء أن يلحظ مدى بعد الشقة بيننا وبين أهم حقب الفن الحديث[٣].

ما يدعو إليه ماير- وآخرون- هنا يشير إلى تغير كلى فى مفهوم الفن وفى تصور الجمال، تغير تجسده عبارة بيوز Beuys " إن مجرد إزالة قشرة البطاطس يمكن أن يكون عملاً فنيًا لو اتسم بالوعى"[٤]. كيف حدث هذا التحول؟ وما هى طبيعته وأسبابه؟

كان الفن فى العصور الوسطى جزءًا لا يتجزأ من كل يحتويه. فكان تعبيراً عن الروح الدينية التى كانت تهيمن على هذا العصر. وتظهر تجليات هذه الروح فى كل نواحى الحياة، فى السياسة والعلم والفلسفة... إلخ. لذا فإن الفن آنذاك كان فنًا دينيًا . art sacréولم يكن العمل الفنى عملاً بالمعنى المفهوم، بل كان حرفة أكثر منه أى شىء آخر، ولم يكن أسلوب الإنتاج فردى، فلم يكن الفنان ينظر إلى نفسه بوصفها ذاتًا مستقلة مبدعة، بل جزءًا من فريق يهدف لإتمام سقف كنيسة ما أو لوحة جدارية أو ترنيمه كنسية. وكما كان أسلوب الإنتاج يغلب عليه الطابع الجماعى، كان أسلوب التلقى أيضًا يتم بصورة جماعية، فمشاهدوا هذا الفن أو مستمعوه كانوا مجموعة من رواد الكنيسة الذين يستهدفونها لأداء صلواتهم. أما الأدب والمسرح فلم يختلفا كثيراً عن باقى الفنون، فكانت المسرحيات ذات الصبغة الوعظية morality plays وتلك التى تقوم على فكرتى "اللغز" و"السر" -mystery plays والتى تستمد جوهرها من حكايات من الكتاب المقدس– هى المنتشرة آنذاك، أما الشعر فقد كان يستمد موضوعاته كذلك من نفس التراث ويظهر ذلك فى ملحمة حكايات كانتربرى Canterbury Talesللشاعر الإنجليزى جيفرى شوسر 1343 Geoffrey Chaucer- ١٤٠٠ وبعض الأشعار الأخرى الأقل أهمية لشعراء آخرين. ومن هذا الفن، انبثق نوع آخر. وهو فن البلاط الملكى .courtly art وقد استبدل هذا الفن موضوعات أخرى بالموضوعات الدينية، وهى تمثل حياة البلاط الملكى

وعظمة الأمير أو الملك وحياة الحاشية المحيطة به. تحول الفن إلى جزء من حياة الطبقة الأرستقراطية ورواد البلاط الملكى. وعلى الرغم من أن الفن- رغم تغير موضوعاته- ظل مرتبطًا بمفهوم الوظيفة، إلا أن هذه النقلة فى طبيعة الموضوعات المتمثلة، انعكست على رؤية الفنان لذاته، إذ لم يعد الفنان "حرفيًا يؤدى وظيفة" بل أصبح "فنانًا" يتصف بصفة الإبداع. وقد ظهر هذا التغير بقوة مع مايكل أنجلو (١٤٧٥-١٥٦٤) Michael Angelo الذى على الرغم من أن نحوتاته ظلت مخلصة للموضوعات الدينية المستمدة من قصص الكتاب المقدس، إلا أن وعيه الذاتى بكونه فنانا، قد تجسد عبر توقيعه على أعماله. مما يعنى أن إحساس الفنان بذاته، وبقيمة ما يقدمه، قد بدأ بالفعل فى التغير(٥).

سرعان ما بدأت مكانة الإنسان "الفرد" فى الرسوخ مع عصر النهضة، الذى يعد بحق عصر النزعة الإنسية، والعودة لكل ثقافة مركزها الإنسان. فلقد شيد الفن فى عصر النهضة ذاته على فكرة العودة للماضى اليونانى والرومانى، فى محاولة لإبطال مفعول التوجهات الدينية لكل مناحى الحياة، والبحث عن مصدر أكثر ثراء لحياة الإنسان، ولكنه فى عودته تلك كانت عينه على المستقبل الذى يصير فيه الإنسان مركز العالم وبؤرته. وعلى الرغم من بقاء الموضوعات الدينية فى برنامج الأعمال الفنية (أعمال يوهن باخ Bach (1685 -1750)، على سبيل المثال)، إلا أنه بدأ مع عصر النهضة النزوع للخروج إلى تصوير الطبيعة واتخاذها موضوعًا

للفن، وكذلك العمل على معالجة الموضوعات الحياتية الأخرى. ولم يكن هذا التحول ممكنًا، إلا من خلال الافتراض المسبق بأنه من وراء الذات والموضوع تقبع مجموعة من القوانين العامة لنظام كونى راسخ، والصالحة بشكل غير مشروط، حين تستقى منها كل قاعدة فنية، وبالتالى يعتبر فهم هذه القواعد والشروط والقوانين من صلب النظرية الفنية فى عصر النهضة. وقد كان النزوع نحو الدراسة المتأنية للطبيعة، بوصفها مقدمة ضرورية لتحقيق الصدق الفنى؛ أن يعطى المشروعية لفنانى هذا العصر بحيث يصير إبداعهم مؤسسًا على الدراسة والعلم، إلى جانب الملكة الإبداعية والخيال الحر الخلاق، حتى لا يصير الفن مجرد صيغة أو حرفة، يمكن لأى أحد أن يمتهنها، أو مجرد نتاج لشطحات ميتافيزيقية لا يمكن الوقوف فيها على محددات تمكننا من فهم الفن على نحو إنسانى محض.

ومع ظهور كتاب ألكسندر بومجارتن " A.G.Baumgarten فى الإستطيقا" sthetik فى منتصف القرن الثامن عشر، ستبدأ الجماليات تخطو خطواتها الأولى نحو الاستقلال. وحين استبدل جان جاك روسو " Rousseau أنا أشعر" Je me sens بـ"أنا أفكر"، فهو "إنما يؤشر إلى تحول حاسم من إستراتيجية عقلانية خالصة إلى إستراتيجية جمالية أكثر وعيًا فى تحقيق أهداف التنوير"(٦). وفى الفترة نفسها تقريبًا (١٧٩٠) كان كانط Kant يعرف بدقة الحكم الجمالى ويميزه بوضوح عن الحكم العقلى والحكم العملى، ويجعله جسرًا ضروريًا، وإن بدا إشكاليًا، بين الاثنين. كان اكتشاف

الجماليات كحقل معرفى متميز منفصل هو الإنجاز الأكبر للقرن الثامن عشر. وإذا أضفنا إلى ذلك تنامى "الذاتية" و"الفردية"، والتطورات الاجتماعية والاقتصادية والعلمية التى كانت تتصاعد وتيرتها على شكل طفرات، فإن آثار هذا كله مجتمعًا قد أحدث تغيرات عديدة على مفهوم الفن، وعلى الممارسة الفنية، وعلى تصور الفنان لذاته ولفنه.

نستطيع أن نرقب هذه التحولات فى تعريف بودلير C. Baude-laire للحداثة فى مقالته المهمة "رسام الحياة الحديثة" Le Peintre de la vie moderne الصادرة عام ١٨٦٣ يقول "إن الحداثة هى المؤقت، وسريع الزوال، والجائز، هى نصف الفن، بينما الأبدى والثابت هو النصف الآخر". فالفن وفقًا لبودلير هو استخلاص السرمدى من العابر والزائل. هذا الزائل أو العابر لا يمكن للفنان أن يتجاوزه "هذا العنصر العابر والمنفلت، والذى تكون تحولاته جد متواترة. ليس من حقك ازدراؤه أو الاستغناء عنه. إنك بإلغائه ستسقط لا محالة فى تجريد جمالى، مستعصى عن التحديد..كجمال المرأة الوحيدة قبل الخطيئة الأولى"(٧). ومثلما كان بودلير سريعًا فى رؤية ما إذا كان الدفق والتغيير، والتشتت والتشظى، قد شكلا القاعدة المادية للحياة الحديثة، فإن تعريفه السابق للفن الحداثى قد استند أيضًا، وعلى نحو حاسم، إلى موقع الفنان فى هذه العملية. ففى وسع الفنان الفرد تحدى الصيرورة تلك، أو التعايش معها، أن يحاول السيطرة عليها، أو السباحة فى مياهها، إلا أنه لا يستطيع،

فى كل الأحوال، تجاهلها. وإذا عدنا إلى صياغة بودلير، فإننا نجده يعرض الفنان كشخص قادر على تركيز رؤيته على الموضوعات العادية للحياة المعاصرة، وعلى فهم خصائصها المتغيرة، ويستطيع مع ذلك أن يستخرج من اللحظة العابرة كل عناصر الخلود الكامنة فيها. كان الفنان الحداثى الناضج، وفقا لبودلير، هو ذلك الذى يستطيع العثور على الكلى الدائم، وأن "يقطر طعم خمر الحياة المر" من "أشكال الجمال العابر والزائل فى حياتنا اليومية"، وبمقدار ما ينجح الفن الحداثى فى ذلك، فهو يصبح فنًا لنا، إذ أنه وبدقة "الفن الذى يستجيب لسيناريو فوضانا"(٨).

إن الحداثة فى نظر بودلير- ووفقًا لهابرماس(٩)- تستهدف الاعتراف باللحظة الانتقالية كماض أصيل لحاضر سيأتى. لذا يأخذ بودلير على فنانى عصره حنينهم الدائم للماضى دون الالتفات لما هو راهن "إننا إذا ألقينا نظرة سريعة على ما نشاهده فى معارضنا من لوحات حديثة، فإن ما سوف يصدمنا هو نزعة الفنانين العامة إلى إلباس جميع الشخوص ثيابًا قديمة"(١٠).

كانت المواجهة بين الخالد والعابر(*) حاضرة فى كل النقاشات التى تدور حول الموقف من الحداثة. وتبدو حالة بودلير هنا نابعة من موقف يسعى للدفاع أكثر عن استقلالية الجمالى وعدم تبعيته"، وهو موقف نابع فى الأساس من كانط. التبعية التى نعنيها هنا، كانت نابعة من داخل تلك النزعات التى كانت حاضرة بقوة على الساحة الفنية فى القرن الثامن عشر وحتى منتصف القرن الـ١٩، أهمها

النزعة الرومانسية، والتى رأت فى العودة إلى الماضى أو تمثيل الطبيعة موضوعات شائقة للأعمال الفنية. كما كانت نابعة أيضًا من اتجاهات ترى أن للفن وظيفة تتجاوز إنتاج الجمالى، وقد ذهب ماثيو أرنولد Matthew Arnold 1822ـ ١٨٨٨ إلى "أن الفن فى العصر الحديث يمكن أن يشغل المكانة التى كان الدين يشغلها فى العصور الوسطى، لذا فهو منوط به وظيفة توفير رؤية كلية للحياة الإنسانية، توضح موقف الإنسان فى الحياة، وترسم له صورة ذاتية، وتضفى الطابع النظامى على العالم والتجربة الإنسانية"(١١). ومن نفس المنطلق يقول ت. س إليوت T. S. Eliot (1888- 1965) " كان الناقد يتعامل مع الأدب دائمًا على أنه وسيلة لاستخلاص الحقيقة أو اكتساب المعرفة، وإذا ما كان الناقد يتمتع بعقلية فلسفية أو دينية، فسوف يبحث عن تلك اللمحات الفلسفية أو الدينية فى أعمال الكاتب الذى ينتقده"(١٢). فى مقابل ذلك يدعو بودلير إلى تخلى الفن عن أى وضع متعال، أى يرفض كل وضع يخرج به من حيز إنتاج الجمال إلى أى مسئولية فلسفية أو أخلاقية. ولذا فالفن لن يضطلع سوى بوظيفته الداخلية -immanent ألا وهى إنتاج الجمال– وهذا سوف يؤدى بالضرورة إلى فرض معايير جديدة للحكم على الفن، وهذه المعايير سوف تكون معايير داخلية (استطيقية)، لا علاقة لها بالأخلاق أو بوضع الفن فى المجتمع.

لكن لكى يتضح موقف بودلير وكيفية تجسيده للموقف الحداثى فى القرن التاسع عشر، تلزم الإشارة إلى الأوضاع الطبقية التى

جعلت بودلير، أحد أبرز ممثلى اتجاه الفن للفن، يعبر عن تناقضات الحداثة ومفارقتها. ولعل التصنيف الذى انتهى إليه بيير بوردو Pierre Bourdieu (1930- 2002) فى دراسته لحقلى السلطة والثقافة فى القرن الـ١٩، يساعدنا على استحضار الواقع الاجتماعى والايديولوچى الذى ظهر فيه موقف بودلير، لقد أوضح بوردو فى تحليله أن الحقل الثقافى والفنى بين ١٨٣٠ و١٨٥٠؛ بل على امتداد القرن ١٩، كان يتوزع وينتظم حول ثلاثة مواقع: الفن الاجتماعىSocial l'art، و"الفن للفن" L'art pour l'art، و"الفن البورجوازى" . bourgeoi l'Art وكل موقع من تلك المواقع النموذجية داخل الحقل الثقافى يطابق شكلاً نموذجيًا للعلاقة بين الفئة المسيطر عليها، والفئات السائدة. على هذا الأساس نستطيع أن نفهم محددات مواقف كل اتجاه:

فبينما الفنانون والكتاب- يقول بوردو(١٣)- "البورجوازيون"، يجدون فى الاعتراف الذى يقدمه لهم الجمهور "البورجوازى"، جميع الأسباب التى تجعلهم يتحملون مسئوليتهم بوصفهم ناطقين باسم طبقتهم التى يتوجه إليها إنتاجهم مباشرة، فإن أصحاب "الفن الاجتماعى" يجدون فى ظروفهم الاقتصادية وعزلتهم الاجتماعية، آساسًا للتضامن مع الطبقات المسودة التى تتخذ دائمًا مبدأ أوليًا لها: العداء تجاه الفئات المسيطرة داخل الطبقات السائدة، وتجاه ممثليها فى الحقل الثقافى. أما أصحاب "الفن للفن" فإنهم يحتلون داخل الحقل الثقافى موقعًا ملتبسًا بنيويًا، يجعلهم يستشعروا

بطريقة مضاعفة، التناقضات اللازمة للوضعية الملتبسة للفئة المثقفة داخل بنية فئات الطبقات السائدة، فلكون موقعهن داخل الحقل الثقافي يرغمهم على أن يفكروا- على نحو متزامن أو متعاقب (وفقًا للظرف السياسى)- فى هويتهم الفنية والسياسية من خلال التعارض مع الفنانين البورجوازيين أو من خلال التعارض مع الفنانين الاشتراكيين نظراء الشعب؛ فإنهم (أصحاب الفن للفن) منذورون لالتقاط صور متناقضة سواء عن جماعتهم الخاصة أو عن الجماعات التى يعارضونها.

ذلك الوضع الملتبس موضوعيًا هو ما يتيح فهم الحداثة التى انتهى إليها بودلير: محاولة تحويل اليومي (الزائل) إلى الرمزى (الخالد). ومن خلال ذلك العمل على تعميم التجريد فى بقية أشكال التعبير (الرسم، النحت، الموسيقى....)، ورفض النزعة الواقعية التى يصفها بودلير "إنها إهانة مقززة ألقيت فى وجه كل المحللين، إنها كلمة غامضة وزئبقية لا تعنى بالنسبة للإنسان وصفًا دقيقًا للأمور"(١٤).

فى هذا الطريق الممهد لاغتراب الإنسان والطبيعة عن الفن، سار الشاعر ت.س.إليوت. لقد أكد إليوت على "أن القصيدة لا تقول شيئًا ما وإنما هى الشيء نفسه"، وهو يتتبع تطور الشعر، واستقبال القراء للشعر، على أنه تطور مستمر نحو زيادة إدراك القارئ بالرمز. وهذه المرحلة من التقدم هى ما يعتبره إليوت الحداثة التى بلغها الشعراء الرمزيون الفرنسيون من بودلير إلى فاليرى Valéry مرورًا

بمالارميه Mallarmé. فالحداثة هنا تتميز بالاهتمام بالرمز، فى مقابل الاهتمام الأقل بالموضوع الذى يصبح مجرد وسيلة لنقل الهدف أو بلوغه، والهدف بالطبع الجمال فى حد ذاته. وهذا هو ما يطلق عليه كل من إليوت والفيلسوف الإسبانى أورتيجا إى جاسيت Ortega Y Gasset (1883-1955) الشعر النقى" poes?a pura، أو الفن الخالص arte puro. فإذا كان الجمال جوهر الفن، وإذا ما كان الشكل هو مصدر الجمال، فسيهتم الفن الحداثى بالشكل اهتمامًا تامًا ويحاول تنقيته من الموضوع الذى صار دخيلاً عليه لأنه ليس مصدر الجمال. وهذا هو جوهر الحداثة الذى يميزه جاسيت فى موسيقى ديبوس Dubosc ولوحات بيكاسو Picasso وشعر مالارميه وفاليرى Valery هناك بلا شك توجه نحو تنقية الفن، وهذا التوجه سوف يؤدى إلى عملية محو متزايدة للعناصر الآدمية السائدة فى النتاج الفنى الرومانسى والطبيعى naturalistic. وفى هذه العملية، يمكن الوصول إلى نقطة يصبح "المضمون" الإنسانى ضئيلاً جدًا لدرجة يمكن تجاهلها"(١٥).

ما يقصده جاست "بلا أنسنة الفن" La Deshumanizaci?n del Arte هو محو أى أثر لفكرة تقديم أو تمثيل الحياة represen-tation. فالفن ليس محاكاة mimesis ولا تقديمًا للحياة، وإنما هو نتاج عقلى يهدف إلى الإمتاع. وإذا ما كان الجمال عنصرًا ذاتيًا وشكليًا، لا موضوعيًا، أى لا علاقة له بالموضوع، يتحول اهتمام الفن الحداثى عن المحاكاة التى تهتم بموضوع الفن، لا شكله، إلى

الاهتمام بالشكل الخالص، أى يتحول الفن الحداثى إلى رفض صريح وقاطع للواقعية.

ثمة سمتان مهمتان يتميز بهما الفن الحديث فى نهايات القرن الـ١٩، الأولى هى الدرجة العالية جداً من الوعى الذاتى للفنان بفنه على أنه فن وليس موظفا لخدمة شيء آخر- وتلك هى المرحلة الثالثة من تصنيف بيتر برجر P. Berger لتطور الفن الحديث. والسمة الثانية معتمدة على الأولى وهى أن هذا الوعى الذاتى قد دفع الفنان إلى المزيد من الفردية والذاتية ومحاولة خلق أسلوب خاص به يميزه عن الفنانين الآخرين، سواء المعاصرين له أو السابقين عليه. من هنا نلاحظ احتفاء هذا العصر بالأسلوب، فالتراث الفنى أصبح عبئًا على الفنان وجزءاً من العالم الخارجى يسعى لتحرير نفسه منه، وإنتاج فنه بمعزل عنه. وهكذا يصبح الأسلوب وسيلة لتأكيد الذات مقابل العالم. ويصبح الأسلوب كنتاج للذات أو للجزء الذاتى أو المثالى فى الفنان تأكيداً لهذا الجانب مقابل الجانب الموضوعى أو ذلك الذى ينتمى للعالم. هذا التمرد العنيف على العالم قد بلغ أوجه مع مقولة أوسكار وايلد Oscar Wilde إن الطبيعة هى التى تقلد الفنان، لا العكس".

نستطيع هنا أن نستنتج أن تنامى الاتجاه الرمزى والشكلى فى هذه الفترة قد أدى إلى صعوبة لغة الفن وعدم قدرة الكثيرين على فهمه، لذا أصبح الفن الحداثى فنًا لا يتميز بالشعبية، بل تحول إلى فن الصفوة L'élitisme وهى القلة القليلة المختارة التى لديها الثقافة الكافية، والوعى بتاريخ الفن وتطوره.

وإذا عدنا إلى تحديد بودلير من جديد للفن الحداثى بأنه "التقاط الثابت من المتحول" فإننا نلاحظ أن الفن الحداثى لم يتخلى عن البحث عن الثبات أبداً. يتضح هذا من تحليل الأعمال الشهيرة التى صدرت آنذاك، فإذا ما كانت "الأرض الخراب" The Waste Land نموذجًا للتشظى، نجد إليوت[١٦] يعلق على عناصر الوحدة فى القصيدة قائلاً إن كل الرجال هم رجل واحد، وكذلك كل النساء، وكل الرجال والنساء يلتقون فى شخصية تيريلياس الذى يمثل الراوى، والمتحدث السائد فى القصيدة، والممثل لوحدة الخبرة الإنسانية. أما بروست " Proust فهو يستجمع ما لا يمكن تصويره من خلال لغة لا تتبدل فى نحوها وألفاظها، ومن خلال كتابة لا تزال تنتمى فى معظمها إلى جنس السرد الروائى"[١٧]. وإذا ما كانت رواية "أوليسيس" Ulysses لجويس Joyce تصور الشتات والفوضى المعاصرة، فإن الفن يضفى شكلاً أو نوعًا ما من أشكال النظام على هذه الحياة، وهذا ما يقوم به الشكل الأسطورى للرواية.

بين نهاية القرن الـ١٩ والنصف الأول من القرن العشرين، عرفت الحداثة الفنية تحولات كثيرة وجذرية، نتجت عن مجموعة التغيرات التكنولوجية والاقتصادية والاجتماعية والثقافية التى سادت آنذاك. غير أن ظهور ما يسمى بحركة "الطليعة" Avant- Garde فى الفن، كان إيذانًا بتحول كبير على مستوى مفهوم الفن، وعلى طبيعة الإنتاج الفنى.

انتقدت حركة الطليعة استقلال الفن وانكفاءه على ذاته، وانفصاله عن النشاطات الإنسانية، والمؤسسة الاجتماعية. كان

الهدف الرئيس لهجوم الطليعة على الحركات الفنية المنتشرة آنذاك، ارتباط هذه الحركات بالطبقة البورجوازية "الفن باعتباره ملجأً آمناً وأنيقا للطبقة البورجوازية التى تتميز بالذوق الرفيع". وفى المقابل دعت الطليعة إلى إلصاق الفن بالواقع، وإزالة الحدود بين ما هو "نخبوى" وما هو "شعبى"، واستخدام الفن لتوعية الجماهير وتثقيفهم، وكل هذا لن يتأتى إلا إذا جعل الفنان من موضوعات الحياة العادية موضوعات لفنه(١٨).

وتتوازى هذه الدعوة التى أطلقتها الطليعة مع دخول متغير جديد في المعادلة الفنية: "إنه اللعنة القديمة: المال"(١٩). هذا المتغير كان موجوداً من قبل، بصورة أو بأخرى، لكنه كان يتوارى أمام رغبة الفنان الصادقة فى إنتاج عمل فنى حقيقى ومميز. أما فى القرن العشرين- ومع دعوة الطليعة لإزالة الحواجز بين ما هو "شعبى" وما هو "نخبوى"- فقد دخلت بعض المؤسسات الرأسمالية ميدان المنافسة لتسويق الأعمال الفنية المختلفة. والنتيجة الانتقال التدريجى للفن من عالمه إلى عالم السلعة "ما يحدد الفن الصناعى ليس الانتاج الآلى، وإنما العلاقة التى غدت داخلية مع المال"(٢٠). وبداية ظهور مصطلحات من قبيل "تسليع الفن" و "تسليع الثقافة". والمشكلة التى تنشأ هنا هي أن الذوق ليس بمقولة سكونية، إنه دائم التغير، فقوى السوق المهيمنة تبنى الأذواق فى الفن كما فى سائر المنتجات الأخرى، والهدف النهائى هو كيف تستفيد هذه القوى من ذلك كله.

مع دخول التكنولوجيا- التى اعتبرها توينبى قد أخذت مكانة

ووظيفة الدين فى القرن العشرين- اكتمل الثالوث (إزالة الحدود بين الشعبى والنخبوى- دخول رأس المال فى ميدان الفن- التطور التكنولوجى) الذى سيوجه ضربة قاضية للفن الحداثى. وقد ظهرت بوادر هذه الأزمة مع ظهور تيارات فنية جديدة عضدت من هذا الوضع:

فقد ظهرت النزعة المستقبلية Futurism والنزعة الدادية Dada، دعت الأولى على يد الشاعر الإيطالى فليبو مارينيتى Fil-lippo Marinetiti إلى نبذ التاريخ والماضى والتقاليد وإلى البحث الدائم عن أشكال فنية وفكرية جديدة، وأساليب وتقنيات مبتكرة. وبرغم قصر عمر هذه الحركة الأدبية فإن انتشارها كان سريعًا ومؤثرًا خاصة فى فرنسا وروسيا إبان وبعد الحربين العالميتين. أما الدادية فقد بدأها هوجو بول H. Paul فى سويسرا عام ١٩١٦، وكما يقول فالتر بنيامين Walter Benjamin "فقد كان التدنى المتعمد والمدروس لقيمة مادتهم من بين الوسائل التى اتبعوها لتحقيق هذه العبثية واللاجدوى؛ فكانت قصائدهم عبارة عن "مزيج عشوائى من الكلمات" يضم معانى إباحية، وكل ما تلفظه اللغة من ألفاظ غير مستساغة. كان هدفهم، وما حققوه، هو تجريد إبداعاتهم من شذاها. فأمام لوحة رسمها آراب Arap أو قصيدة نظمها شترام Stram، يستحيل المرء أن يستغرق فى لحظة تأمل أو تقويم كما يفعل أمام لوحة رسمها ديران Durrant أو قصيدة نظمها ريلكه Rilke. كانت أعمالهم الفنية تصيب المشاهد بما يشبه الرصاصة"[٢١].

فى مقالته الشهيرة التى صدرت عام ١٩٣٦ "العمل الفنى فى عصر إعادة إنتاجه تكنولوجيا" Das Kunstwerk im Zeitalter Seiner Technischen Reproduzierbarkeit يتأمل بنجامين- على حد تعبيره- "تقلص" و"ذبول" و"تدمير" ما يسميه بـ "هالة الفن" Glanz der Kunst أو "الإحساس بخصوصية وتفرد العمل الفنى"، مفترضًا أن هذه الهالة لا يمكن فصلها إطلاقًا عن كونها جزءًا لا يتجزأ من نسيج التقاليد الفنية والحضارية "فأى تمثال قديم لڤينوس Venus، مثلاً، يمثل بالنسبة للإغريق، الذين يرون فيه رمزًا للجمال، سياقًا تراثيًا، يختلف عنه لدى رجال الدين فى العصور الوسطى ممن كانوا ينظرون إليه باعتباره وثنًا ينذر بالشؤم. إلا أن كلا الفريقين لم يكن ينكر ما له من تفرد أو "شذى"[٢٢]. غير أن معنى العمل الفنى راح يتغير فى عصر إعادة الإنتاج الآلى الحديث، فتقنيات وآليات إعادة الإنتاج تعمل على فصل "المنتج المعاد إنتاجه" وانتزاعه من أبعاده التاريخية، ومن ثم يتهاوى هذا الشذى أو تلك "الهالة" ويتلاشى التفرد والخصوصية التى كانت للأعمال الفنية. هذا بالإضافة إلى أن الظروف والأوضاع التى أصبح يتلقى فيها العمل الفنى قد تغيرت "فالمعرض الفنى وقاعة الموسيقا يفقدان صفتهما "المقدسة" حيث يمكن إعادة إنتاج العمل الفنى واختباره أو عيش تجربته فى عدد كبير من الظروف أو الأوضاع"[٢٣]. وعلى الرغم من الروح النقدية التى يتحدث بها بنيامين، إلا أنه قد رأى فى ضياع "هالة" الفن إمكانية لتعزيز التفكير النقدى للجمهور حيال ما يعرض

عليهم من أعمال فنية. فهالة الفن قديمًا كانت تشكل عائقًا أمام التلقى الموضوعى للعمل الفنى، كانت تخلق نوعًا من القداسة للفن، يطلق عليه بنيامين الربقة اللاعقلانية "كلما انخفضت الأهمية الاجتماعية لأحد الأشكال الفنية، ازداد تمييز الجمهور للفارق بين النقد والمتعة"(٢٤).

فى مقابل ذلك يرى أدورنو أن إعادة النسخ هو عرض من أعراض النكوص " regressionفالبشر يستهلكون أفلامهم أو موسيقاهم بطريقة ذاهلة لأن حيواتهم ليست ملكًا لهم، بل تتوقف على التقيد بقيود الشركات الاحتكارية"(٢٥)، وبدلاً من أن تثير الفكر النقدى، فإنها تجعل الفكر ذاته أمرًا لا ضرورة له. فالغرض الأساس لصناعة الثقافة- ومن ضمنها الفن- هو إزالة الفوارق الاجتماعية والأيديولوجية، وفى الأسواق كل شىء يتساوى، أما الاختلاف الوحيد الممكن فهو أن المنتجين المتخصصين يقفون فى جانب، والمستهلكين يقفون فى الجانب الآخر. وفيما بينهم تقع أدوات التوزيع الثقافى، ووسائل الإعلام الجماهيرى.

* * *

"فى العصر الإلكترونى، يصبح المثل الرومانسى الأعلى للإبداع الأصلى، أمرًا مفارقا، ويصير مفهوم "الأصالة" وهمًا عبثيًا فى عصر "وسائط الاتصال" وقابليتها اللانهائية للتولد والتعدد" ياوس

* * *

فى أطروحته الناقدة "ما بعد الحداثة، أو المنطق الثقافى للرأسمالية المتأخرة" ١٩٨٤ يرى جيمسون(٢٦) أننا ومنذ مطلع

الستينيات قد دخلنا حقبة جديدة بحيث أصبح إنتاج الثقافة مندمجاً في الإنتاج السلعي عموماً "فالسعي المحموم لإنتاج موجات متجددة من سلع تبدو دائمًا مبهرة (من الثياب إلى الطائرات)، وبأذواق تبدو دائمًا عصرية، هو الآن، وعلى نحو متزايد، الوظيفة البنيوية الأساسية للإبداع والتجريب الجماليين" ... هذا التحول يستدعي- فيما يرى جيمسون- تغييراً محدداً في عادات وموقف المستهلك ودوراً جديداً في التعريفات والتحديدات الجمالية. وقبل أن نعرض لانعكاسات هذه التطورات التي لحقت بمفهوم الفن على الفنون المختلفة، سنحاول أن نحدد بعض السمات العامة التي تشترك فيها فنون ما بعد الحداثة:

١ - إزالة الحدود بين الثقافة النخبوية والثقافة الجماهيرية: فإذا كان الفن قديماً حكراً على طبقة بعينها، فإن الفن في الحقبة ما بعد الحداثية متاح للجميع، فالسطحي والعميق، في نظر ما بعد الحداثي، كلمتان يستعملهما النخبويون، لا كحكم جمالي، إنما للتمييز الطبقي. لذا ترفض ما بعد الحداثة تراتبية الأذواق والثقافات. من هنا يرى روشنبرج أن عالم الفن الشعبي هو "عالم الفن المتسع"[٢٧]، في حين يرى دانيال بل Daniel Bell أن انحلال سلطة الثقافة العليا في الذوق الثقافي منذ الستينيات واستبدالها بفن البوب Pop art، وثقافة البوب، والأسلوب العرضي، والذوق العامي، لا يمكن النظر إليه إلا بوصفه رمزاً للمتع الغبية في الاستهلاك الرأسمالي"[٢٨]. وكما يقول هويسينز "لقد أصبح البوب

الآن هو المرادف لأسلوب الحياة الجديد للجيل الحالى، أى أسلوب الحياة الذى انقلب على السلطة، وأراد التحرر من معايير المجتمع"[٢٩].

٢ ـ تسليع الفن: وهو ما حاول الحداثيون تجنبه، ولكن ما بعد الحداثة استطاعت أن تمد سلطة السوق على سلسلة طويلة من المنتجات الثقافية ومن ضمنها الفن "هناك ميل متنام فى المشهد الأدبى الحالى فى الغرب يتجه إلى إبراز الفن المشتمل على إنتاج تافه، فأصبح الأدب فرعًا من صناعة وسائل الترفيه. وبدلاً من الواقعية الاشتراكية صار لدينا "واقعية السوق"، الذى أصبح قيداً مفروضًا علينا... إنه أدب نتعامل معه كسلعة مقدسة ذاتية المحتوى، ذاتية الإشارة"[٣٠]. فى هذا الاتجاه أيضًا يرى كريمب "أن ما شاهدناه فى السنوات القليلة الماضية ليس إلا السيطرة الصريحة لمصالح الشركات الكبرى على الفن"[٣١]. وأيًا يكن الدور الذى لعبه رأس المال فى فن الحداثة، فإن المدى الذى بلغته الظاهرة الآن قد تجاوز كل حد. فقد غدت الشركات هى الموجه الرئيس للفن بكل المقاييس.

٣ ـ الارتباط بالتكنولوجيا: فالتكنولوجيا والإعلام الآن هما الحامل الحقيقى للوظيفة المعرفية. والمشكلة الآن أن التكنولوجيا أضفت على بعض الفنون عوامل إبهار لا حدود لها؛ دون وجود موضوع فنى حقيقى. وأصبح المتلق العادى يبحث عن الإبهار والمفارقة فى كل ما يشاهده، يقول فوجل Vogel عن مُشاهد

السينما "إن المتفرج يدخل دار السينما برغبة منه ودون ضغط من أحد- هذا إذا لم يكن بلهفة- مهيئا نفسه للاستسلام والقبول بما سيحدث، وإذا اكتشف أن الفيلم "سيء" وأن الوهم "لم يحقق غرضه"، فإنه يستاء كثيرا"(٣٢)، والواقع إن قول فوجل يصلح تعميمه، بحيث أن الربط بين جودة العمل الفنى وقدرته على الإبهار صار شائعا على مستوى الفن بصوره المختلفة. لقد حلت التكنولوجيا الآن محل الفن من خلال خلقها ما يسمى بـ"الواقع الافتراضى" La réalité virtuelleهـذا الواقع الذى كان قديمًا حكرًا على الفن، أصبحت التكنولوجيا تخلقه، ربما بصورة أكثر إبهارًا وجاذبية.

٤ ـ التشظى: ثمة خلل أصاب معادلة بودلير، التى عرضنا لها فى بداية هذا الجزء، فتحول الطرف الثانى فيها إلى النقيض. تحولت معادلة بودلير من الفن=الخالد، إلى الفن=سريع الزوال. لم تعد الأعمال الفنية خارج قانون الزمن، بل أصبح هذا القانون يسرى عليها بعنف وصرامة "لقد تشظت الممارسات والأحكام الجمالية إلى نوع من "القصاصات الجنونية" المملوءة بأنواع لا تحصى من المداخل الملونة التى لا رابط بينها، ولا يجمعها إطار محدد، عقلانى أو عملى"(٣٣). والتشظى كسمة أساس فى الفكر ما بعد الحداثى، إن كان يعنى فى عالم الصناعة والاقتصاد أن تتم صناعة المنتج الواحد فى أكثر من بلد حسب توافر الموارد واليد العاملة. وما نجده كذلك فى الاقتصاد الراهن القائم على الشركات متعددة الجنسيات ذات أصول أموال تدعمها دول عديدة، فربما يكون انعكاس ذلك التشظى

فى الأدب– على سبيل المثال– سقوط الجدر الفاصلة بين الأجناس الأدبية والفنية وهو ما أطلق عليه "الكتابة عبر النوعية". إذ نجد القصيدة الجديدة وقد كرست تيمات السرد وتقنيات المسرح والسينما والتشكيل إلى آخر ألوان الفنون البصرية والسمعية المتباينة. ويتضح هذا أيضاً فى الرواية "تمثل الروايات الطويلة التى تكتب اليوم تناقضاً، فالبعد الزمنى قد تمزق إرباً، وبتنا لا نستطيع العيش أو التفكير إلا فى أجزاء من الزمن، يذهب كل منها فى مداره الخاص ثم سرعان ما يتلاشى. وإذا كان لنا أن نعيد اكتشاف استمرار الزمن فإنما فى روايات تلك الحقبة حيث لم يكن على الزمن أن يتوقف، ولم يكن عليه بالتالى أن يتفجر. حقبة لم تستمر أكثر من مئة عام"(٣٤). ما يحدثنا عنه الروائى الإيطالى إيتالو كالفينو Italo Calvinoهنا من تشظى للزمن والذات، وهو ما جسده لنا فى أعماله بقوة كـ"مدن لا مرئية" Le città invisibili وغيرها، هو السمة الأبرز للفن ما بعد الحداثى. لا توجد خصوصية للحظة الحاضرة، الذات نفسها مشتتة بين الماضى والحاضر والتطلع للمستقبل؛ لذا لا توجد خصائص أسلوبية مميزة، هناك فقط استخدام وتوظيف لكل ما أنتجته الحضارة البشرية من قبل "إعادة تدوير" recyclage و"إعادة إنتاج" reproductionبلغة الصناعة، وهى اللغة التى يحتفى بها فنانو ما بعد الحداثة. وهكذا يغدو العقد المؤقت– كما لاحظ ليوتار– فى كل شىء، هو العلامة المميزة لحياة ما بعد الحداثة(٣٥).

٥ ـ الحنين إلى الماضى: وهى سمة حاضرة بقوة فى معظم الأعمال الفنية ما بعد الحداثية، فما بعد الحداثة لا ترفض الماضى وتنبذه، إنما تعيد توظيفه وإنتاجه، بصورة ربما تبدو للبعض "مشوهة"، تأكيداً منها على الروح الديمقراطية التى تتعامل بها مع التراث، وفى نفس الوقت محاولة محو الهالة التى كانت تحيط بالأعمال التراثية الشهيرة، أو حتى السخرية منها (كما فعل مارسيل دوشام عندما وضع شارب لموناليزا دافنشى). على أن هذه العودة إلى الماضى ربما يكون سببها أيضاً ضعف الطاقات الإبداعية للفنان المعاصر وعدم قدرته على إنتاج الجديد، وهو حكم ليس تعميمى بطبيعة الحال، ومن ثم العودة إلى الماضى وإعادة استغلاله وإنتاجه، يقول چان بودريار "منذ هذه اللحظة لم يعد هناك تاريخ للفن.. فالفن نفسه يرتد فى تاريخه، وهذا هو أحد مظاهر انعدام قيمته.. يستهلك نفسه في تاريخه الخاص بأن يبعث على هذا النحو كل الأشكال.. نوع من انقلاب الأشياء، ومرحلة لا تنتهى من التكرار.. إعادة استخدام لا تنتهى"(٣٦). وما يقوله بودريار هنا يبدو متوافقاً إلى حد كبير مع ازدهار ما يسمى فى الغرب منذ مطلع السبعينيات بـ "صناعة التراث"heritage industry، وهو مصطلح تناوله دوجلاس كريمب D. Crimpوهويسنز بالتحليل، ويشير إلى أن التاريخ قد تحول إلى مجرد أرشيف كبير "يمكن استعادته جاهزاً واستهلاكه المرة بعد المرة". وهو- أى صناعة التراث- وما بعد الحداثة على اتصال وثيق، إذ "إنهما تآمرا على خلق شاشة سطحية تدخل بين

حياتنا الحاضرة وماضينا" ويصبح التاريخ "خلقًا راهنًا أكثر مما هو خطاب نقدى" ويستنتج هويسنز من هذا "إننا بتنا محكومين بطلب التاريخ عبر صور البوب التى لدينا، وعبر تلك الصور الزائفة"(٣٧).

هذه هى أهم السمات الحاضرة بقوة فى الأعمال الفنية بما بعد الحداثية، وهناك سمات أخرى تتفرع عنها ربما يكون أهمها: التقطيع cutting، المزج collage، المحاكاة الساخرة parody، الميل لزخرفة السطوح ... surfaces decorated إلخ(٣٨). وربما ستبرز لنا هذه السمات بصورة أقوى عندما نستعرض التغيرات التى لحقت بكل فن على حدة، وسنحاول أن نستعين فى ذلك ببعض النماذج التطبيقية.

* * *

١- الواقع أن التحولات التى حدثت فى الفنون المختلفة ارتبطت ارتباطا وثيقا بتغير جذرى حدث فى مفهوم التمثيل Representa-tion، وهو مفهوم حاضر فى تاريخ الفنون والنظريات الجمالية حضورا كبيرا منذ أفلاطون وحتى القرن العشرين. ويعنى التمثيل أن الوعى الإنسانى يتمثل موضوعات العالم الخارجى ويخلق بداخله صورة ذهنية عنها، هذه الصورة تتعرض لتحولات معرفية عديدة بحيث تصبح مكون رئيس من مكونات الإنسان المعرفية، وتتحكم بالتالى فى رؤيته للعالم ومن ثم فى آرائه وتصوراته عنه. كانت علاقة الإنسان- قبل ابتكار الصورة وتقنيات صناعتها- بتلك الموضوعات علاقة مباشرة دون وسيط، وبالتالى كانت الصورة الذهنية مطابقة

فى واقع الأمر للموضوع الذى تجسده (إذا رمزنا للموضوع الخارجى بـ أ، فإن الصورة الذهنية الناتجة عن التمثيل الذهنى له ستصبح أ أيضا) بمعنى أن هناك علاقة هوية بين الموضوع الخارجى والصورة الذهنية التى تمثله. على هذا الأساس أسس أرسطو لمنطق الهوية وجعله أحد القوانين الرئيسة للعقل الإنسانى.

لكن مع اعتماد الصورة كوسيلة معرفية أساسية وخاصة مع ظهور وسائل الإعلام، ستتغير تلك المعادلة (لن تصبح أ فى علاقة هوية مع أ). ثمة وسيط دخل بين الموضوع وتمثله، وسيترتب على دخول هذا الوسيط حدوث اختلال ما فى المعادلة التمثيلية، فالصورة كوسيط هنا بين الموضوع والذات التى تتمثله، لا تنقل هذا الموضوع بطريقة محايدة بريئة، كما العين الإنسانية. فالواقع أنه لا توجد صورة بريئة، تماما كما لا توجد كاميرا محايدة. وهناك مبدأ معروف فى الإعلام المعاصر يقول "ليس المهم أن تنقل الحدث ولكن الأهم كيف تنقل الحدث". تحولت الواقعة إذن من كونها واقعة محايدة تكون علاقة الإنسان بها علاقة مباشرة، إلى كونها واقعة مجسدة فى صورة تحمل بداخلها رسالة وتكون هذه الرسالة فاعلة ومؤثرة فى تشكيل الواقع.

ويبدو فن التصوير، عبر تاريخه، من أكثر الفنون التى ارتبطت بمفهوم التمثيل، وذلك نظرا لطبيعته التى ارتبطت منذ نشأته بتصوير أشياء وموضوعات تمت بصلة قوية للعالم الخارجى، وبالتالى فإن المشاهد، غالبا، ما يقوم باستحضار الموضوع المناظر للشىء الذى

تجسده اللوحة، ويبحث فى اللوحة عن مدى مطابقتها لهذا الموضوع. ويبدو هنا مدى توافق منطق الهوية، والبحث عن أساس ، بالصورة التى تحدثنا عنها، مع رؤية المتلقى العادى الذى يبحث عن التشابه والتوافق، بين ما يشاهده وبين الأشياء كما يألفها فى العالم الخارجى. هنا يتضح أن منطق الهوية متغلغل فى العقل الإنسانى، بوصفه قانونا من قوانينه. لكن هذا القانون قد عطل مسيرة التلقى الجمالى، بالإضافة بالطبع إلى تأثيره القوى على النظرية الجمالية، والدليل الأكبر على ذلك، أن مشكلة التمثيل فى الفن من أقدم وأهم المشكلات، ولا يوجد فيلسوف جمال إلا وتعرض لها.

ومثل النقلة التى حدثت فى الفلسفة من منطق الهوية إلى منطق الاختلاف، فإن تاريخ فن التصوير هو ذاته تاريخ الانتقال من النزعة التمثيلية إلى النزعة اللاتمثيلية "إن التخلى عن المجاز البسيط هو الحقيقة العامة فى الفن الحداثى، كما أنه كان حقيقة فن التصوير ككل، وفى كل زمان"(٣٩). فالتصوير الحداثى يصل بدحض التمثيل إلى أبعد الحدود:

بالإضافة إلى ما أحدثه اكتشاف قوانين المنظور فى فن الرسم الكلاسيكى من ثورة على مفهوم التمثيل- إذ الحديث عن "رؤية منظورية" للمكان لا يصح إلا عندما يتجاوز الرسام التمثيل البسيط الذى يكتفى "بتقليص" الموضوعات الخارجية، ويعمد على عكس هذا إلى تحويل لوحته فى كليتها إلى "نافذة"(٤٠)، نلقى فيها ببصرنا على المكان فنحوم فى أرجائه بالكيفية نفسها التى يريد أن يخلقها عندنا

الرسام؛ فإن ما أحدثه فن الباروك، وفقا لدولوز، لا يقل أهمية عن هذا الاكتشاف "لقد ساهم فن الباروك Le baroque مساهمة فاعلة في خلق "منظورات خادعة" بفعل القيمة الكبيرة التي منحها "للخداع البصرى" Les illusions d'optique بعد أن غدت قوة الإيهام والخداع عنده أكثر حقيقية من الواقع نفسه"(٤١). ونستطيع إجمالا أن نقول مع فولفلين Wfflin بأن الباروك "لا يمثل تقهقرا، مقارنة بالفن الذى ساد فى عصر النهضة بقدر ما يمثل أسلوبا تشكيليا جديداً سيرفع من مكانة الزيف"(٤٢). وإذا كان الفن الكلاسيكى- النهضوى يميل إجمالا إلى إعطاء الخصائص التشكيلية طابعا ثابتا بناء على النموذج المعمارى Le type architectural، فإن فن الباروك يكتسى طابعا موسيقيا؛ ولذلك فهو يميل أكثر إلى إثارة الإدراكات العاطفية- الانفعالية وإلى فتح المجال أمام ردود فعل حركية، إذ أن الانتظام الهندسى الذى طبع النهضة بطابعه الصارم سيتقلص نوعا ما ليحل محله اندفاع القوى فى حركيتها.

وفى حين مجدت رسوم النهضة الأشكال الدقيقة بفعل الأهمية التى كان يحظى بها التخطيط designe، فإننا نجد لدى فن الباروك ميلا صريحا إلى الأساليب الإيحائية بعد أن أصبح اللون هو العنصر الأساس الذى يولد الإيحاء. لقد رد رسامو عصر النهضة جمالية وتناسق الأجسام إلى مبدأ الوحدة Le principe de L'unité، ولهذا نجد عندهم ولعا بالتماثلات Les symétries والأشكال المنغلقة والمراكز Les centres بنفس القدر الذى نجد

عندهم إطنابا فى تجسيد "المنظورات المتقاربة" Les perspectives convergentes. أما فى الرسوم الباروكية فإن اللجوء إلى اللاتماثلات Les dissymétries وإلى الفضاءات المتمددة Les espaces expansifs والأشكال المفتوحة، سيصبح السمة البارزة؛ ويسير فى موازاة مع هذا كله اهتمام شديد بتصوير الخدع البصرية.

والواقع أن ما يسمح بوجود هذه الاختلافات بين الرسم فى عصر النهضة وبين الرسم الباروكى لا ينحصر عند هذه المعطيات بمفردها، لأن الفن فى عصر النهضة ينطلق أساسا من رؤية شاملة هدفها الجوهرى تحرى الحقيقة، فى حين يتخذ فى الباروك مظهرا بلاغيا aspect rhétorique بعد أن أصبحت غايته، ليست هى نقل الحقيقة، بل تحريفها أو تحويرها. ولذلك فإن ما أصبح يهم الرسامين الباروكيين بالدرجة الأولى هى الأشكال البلاغية التى تظهر عليها الأشياء، وهو ما يسير طبعا بشكل منسجم مع الأسلوب الباروكى الذى يعتبر الفن وسيلة إيحاء واستهواء، الأمر الذى سيسمح فى المقابل بجذب التعبير الفنى إلى دائرة المظهر والزيف.

نفس المبدأ المعادى لفكرة التمثل، هو الذى نجده عند ماجريت، لكن على مستوى آخر لا يقضى نهائيا على مفهوم التمثل فى حد ذاته، بقدر ما يقضى على فكرة الانعكاس والشفافية التى اقترنت دائما فى الفكر الكلاسيكى وفى فن الرسم التقليدى بأسمى درجات التمثلية: ففى كثير من أعمال ماجريت يحضر موضوع المرآة التى لا

تعكس الواقع بل تنتج ما تشاء دونما التزام بقواعد الانعكاسية. إن مرايا ماجريت لا تعيد إنتاج موضوعاتها وفق مبادئ التمثلية التى تأسس عليها فن الرسم الكلاسيكى، بل إنها تعمد إلى خلق عوالمها الخاصة، بما فيها الواجهات الخفية التى لا تستطيع المرايا الواقعية التقاطها، مما يعطى الانطباع منذ الوهلة الأولى بأننا لم نعد أمام مرايا تنسخ الأشياء كما هى ولا أمام تمثلات حقيقية بل أمام قوة شيطانية Une force diabolique تـوالى خلق السمولاكرات، وتوسع الهوة بين موضوعات الرسم وموضوعات الواقع.

لا يتعلق الأمر هنا بخدع بصرية كما هو مألوف فى الرسومات الباروكية، وإنما يتعلق بماهية الرسم التى غدت تحتل مع ماجريت منزلة مغايرة: ففى لوحة "المرآة الزائفة" Le faux-miroir1935 يجسد ماجريت عينا وقد ارتسمت على سطحها مجموعة من السحب فبدت زرقة العين وكأنها امتداد لزرقة السماء. هذه اللوحة كافية بمفردها لتبين الدور الكبير الذى لعبته الحركة السوريالية فى خلخلة مفهوم التمثل: ففيها رسالة واضحة من ماجريت فحواها "أن عين الرسام هى دوما "مرآة مزيفة" لأنها لا تنقل الوقائع كما هى ولا تمثلها كما هى متمثلة فعلا بالعين العادية وإنما تحرفها".

تلك أيضا هى القضية التى تطرحها لوحة "ارتباطات خطيرة" Les liaisons dangereuses1926، ففى هذه اللوحة يجسد ماجريت امرأة عارية وهى تمسك بمرآة تدير سطحها العاكس جهة المشاهد. وبدل أن تعكس المرآة أطراف الجسم التى تناسب وضعه أمام

المشاهد، فهى لا تمثل سوى الجهة اللامرئية، أى ظهر المرأة الذى لا يستطيع لا المشاهد ولا المرآة التقاطه، وكأن ماجريت تعمد بهذا الإخلال بقوانين الانعكاسية حتى يؤكد بأن ثمة جانبا "لا تمثيليا" فى التمثل.

وتبدو المفارقة فى أن ماجريت فى رسوماته يلتزم حرفيا بقوانين التمثل الكلاسيكى لأن استعادته للأشياء والأجسام هى دوما استعادة دقيقة. لكن بدل أن تعكس المرآة الجسم فى أوضاعه المناسبة التى تتفق مع أوليات عملية الانعكاس، فهى تنصب أعضاء فى غير مواضعها المناسبة؛ وما ذلك إلا لأن فن الرسم عند ماجريت لم يعد يعمل -كما يقول مارسيل باكى- بالكيفية التى تعمل بها المرآة المنفعلة: فهو لا يكرر المظهر بل يغيره ويحوله. وهكذا فإن فن الرسم لا يعيد إنتاج جسد المرأة وإنما يقوم على العكس بإنتاج مظهر جديد وصورة جزئية، مجمدة، مؤطرة وميتة.

حتى على مستوى فن التصوير الفوتوغرافى، الذى هو فى الأساس صورة ضوئية منعكسة لأشياء العالم الخارجى، أحتل مفهوم "السيمولاكرا" موقعه على خارطتة، بل إن المصطلح نفسه ساهم فى وضع حجر الأساس لممارسة فنية جديدة باتت معروفة على نطاق واسع فى الغرب باسم "النزعة التشبيهية"simulationism، والتى يعتبرها هال فوستر Hal Foster " استثمارا لمفهوم السيمولاكرا عند دولوز وفوكو"(٤٣)، وهى حركة وجدت إرهاصاتها الأولى فى أعمال بعض الرسامين كرينيه

مـاجـريت، وإنـدى وارهـول A. Warhol، ومـا لـبـثت أن انـتـقـلت إلى مجـال التصوير الفـوتوغرافى على يد سـيندى شيرمان -Cindy Shir man وشيرى ليفين S. Leiven وباربرا كروجر B. Kruger وسارة وورث S.Worss وغـيرهـم. وقـد حـاول هـؤلاء الـعـمل على تـخـلـيص الـتـصـوير الـفـوتوغـرافى من فكرة الـتمثل، وكان سـبيـلـهم إلى ذلك الـتخلص من فكرة النـموذج المصـور عبر مـجموعة من الطرق(٤٤): فـهذه شيرى ليفن تدور مـعظم أعمالها حـول إعادة تجميع أو إنتاج أو دمج لصور سـابقة بحيث تكون النتيجة فى النهاية صورة غير ذات أصل محدد. وهذه سيندى شيرمان، تتخذ من جسدها مادة للتصوير الفوتوغرافى، وكل أعمالها تدور حـول هـذا الموضـوع، بـحيث تكون النتيجة: تصوير الجسد فى أشكال وأوضاع مختلفة، وليس بصورته الحقيقية، وبحيث تكون الصورة فى النهاية صورة لشىء غير حقيقى أو مزيف. يقول النـاقـد دوجلاس كريمب D. Crimp عن شيـرمـان "إنها تجعل من نفسها وسيط، و"صورة" تسبق هذا الوسيط، وبالتالى فهى نسخة من دون أصل"(٤٥). وفى نفس هـذا السياق تندرج أعمال كروجر التى جعلت من الدعاية والإعلانات مادة لأعمالها.

ثمة إحساس متزايد الآن- كما يقول كيفين روبنز- بأننا نشـهد ميلاد حقبة جديدة، حقبة ما بعد التصوير الفوتوغرافى. وتمثل هذه الحقبة نوعا من التطور فى التكنولوجيا الرقمية الجديدة الخاصة بتسجيل ومعالجة وتبادل وتخزين الصور. وهكذا شهدنا خلال السنوات الأخيرة من القرن العشرين نوعا من التقارب المتزايد بين تكنولوجيا

التصوير الفوتوغرافى وتكنولوجيا الفيديو والكمبيوتر، وقد أدى هذا التقارب إلى تمهيد الأرض لظهور سياق جديد تكون فيه الصور الفوتوغرافية الثابتة مجرد عنصر صغير فى ذلك العالم الكبير، الذى أطلق عليه اسم الميديا الفائقة أو العليا hypermedia. فالتكنولوجيا الافتراضية بقدرتها على توليد أو إنشاء صور "واقعية" على أساس بعض التطبيقات الرياضية التى تحاكى الواقع وتنمذجه، أسهمت فى الرفع من شأن التوقعات للتطورات اللاحقة والاستباق لها(٤٦).

يمكن النظر إلى مفهوم "الواقع الافتراضى" réalité virtuelle الذى ظهر فى بدايات الثمانينيات، وتنامى بعد ذلك حتى اتخذ موقعا هاما فى الثقافة المعاصرة، على أنه شكل من أشكال الصورة الزائفة أو السيمولاكرا، فالواقع الافتراضى هو واقع غير محاكى لعالم ما، أى صورة غير ذات أصل محدد، لكنها تمتلك قوة الأصل، بل تفوقه من حيث القدرة على الإبهار والتأثير. ويذهب بيزنى J. M.Besnier إلى أن "الجهاز المفاهيمى الذى نحته كل من دولوز وجاتارى يمنح للتكنولوجيات الجديدة بعدا فلسفيا غير متوقع، سواء تعلّق الأمر بمفهوم "انمحاء المكان والزمان" المرتبط بالسرعة الفائقة التى يتم فيها تبادل المعلومات، أو "مضاعفة السيمولاكرات" بواسطة التقنيات الرّقمية؛ أو تعلق الأمر بمفهوم "الواقع الافتراضى"(٤٧). كما تذهب كلير كوليبروك إلى وجود صلة حقيقية بين مفهوم السيمولاكرا وبين الواقع الافتراضى الذى صار شعارا لمرحلة الحداثة البعدية التى يعيشها الغرب الآن(٤٨).

ليس الافتراضي صورة مزيفة للواقع أو سيمولاكر، بل هو نسف للواقع ذاته وتخليصه من الهالة التي كان يحظى بها في السابق، على أساس أن الواقع لم يعد مبدأ للتحقق باعتباره إحالة مرجعية يتم على إثرها التحقق من صدق قضية من القضايا. وبالتالي غدت الإحالة معطاة للافتراضي بما هو منبع جديد للحقيقة. إن الواقع، كمبدأ للإحالة وكمادّة خام وكحدث خاص، تلاشت هيمنته بفعل التدخل المفاجئ للعالم الافتراضي.

إننا نعيش الآن عالم ما بعد الواقع، عالم الفضاء التكنولوجي والواقع الافتراضي والفضاء اللانهائي الذي يتحكم فيه الكمبيوتر والإنترنت والتكنولوجيا الافتراضية، عالم الصور المحاكية التي تشبه الأصل ولا تشبهه، تحاكيه ولا تحاكيه، بل تتفوق عليه وتفارقه، عالم يشبه كثيرا كهف أفلاطون الذي تملأه الظلال والنسخ المزيفة[٤٩].

أخيرا تبدو السينما هي المثال الأبرز لفن السيمولاكرا، وقد خصص دولوز الفصل الرابع من كتابه "الصورة- الزمن" والذي يحمل عنوان "قوى المختلق" Les puissances du faux لمناقشة هذه المعنى (وهو ما سنعرض له في حينه). فالسينما هي فن الوهم بامتياز، سواء كان هذا بسبب طبيعتها أم لأنها تخلق عالم ليس له أصل أو مرجع، فهي مرجع ذاتها، يقول دولوز "إن الصورة السينمائية لا تعيد إنتاج عالم، وإنما تبني عالما مستقلا بذاته، مصنوعا من انقطاعات وتفاوتات، مجردا من كافة مراكزه"[٥٠]. وقد طرح المنظر السينمائي بيير بورديل Bourdil P. هذا السؤال: هل

السينما فن الخداع والسيمولاكر؟ وأجاب قائلا "مما لا شك فيه أن السينما هى نموذج لفن السيمولاكر، لأنها تقدم لنا عالم مستقل من الصور يجسد مظهر الأشياء ومعناها فى الوقت ذاته"(٥١). والواقع أن السينما منذ ظهورها وهى تثير مثل هذه الأسئلة التى تتعلق بطبيعتها وعلاقتها بالواقع، ذلك لأنها أكثر الفنون التصاقا بالواقع وابتعادا عنه فى الوقت نفسه أو كما يقول ميتز " Metzهنا سر آخر من أسرار السينما، حيث تدمج واقعية الحركة فى لا واقعية الصورة، من ثم يتحقق المتخيل أو الخيال إلى درجة لم يتم التوصل إليها من قبل"(١٩٨). وقد ربط العديد من منظرى السينما بين ما تخلقه السينما من إيهام بالواقع، وبين طبيعة المشاهدة السينمائية التى تتفاعل مع هذا الإيهام لدرجة تجعل منه واقعا موازيا أو بديلا للواقع الحقيقى، وقد قال أندريه بريتون "إنه فى السينما يتم الاحتفاء بالطقوس السرية العصرية"(٥٢)، وهو بذلك يعبر بشكل جيد عن التقاء النقيضين: التكنولوجيا والميتافيزيقا فى شىء واحد يسمى السينما.

* * *

سنحاول عبر الصفحات التالية تتبع السمات ما بعد الحداثية فى الفنون المختلفة:

إذا بدأنا بفن العمارة، وهو الفن الذى يرى البعض أنه أولى الفنون تأثراً بصيحات ما بعد الحداثة. يقول جيمسون "ليس هناك حقل من الحقول المعرفية شعر فيه رجاله بموت الحداثة وأعلنوا عن

ذلك بصورة حادة، مثلما حدث فى فن العمارة". لقد ذهب جانكس فى كتابه "لغة العمارة ما بعد الحداثية" The Language of Post-modern Architectureإلى أن النهاية "الرمزية"(-)للحداثة يمكن تحديدها عند الساعة ٣:٢٠ من يوم الخامس عشر من يوليو عام ١٩٧٢ عندما جرى نسف مبنى برويت- إيجو Pruitt- Igoeالسكن ذوى الدخل المحدود فى سانت لويس باعتباره بيئة غير صالحة للسكن فيها(٥٣). لقد تهاوت أفكار لى كوربوزيه Le Corbusier (كان المبنى قد نال جائزة لى كوربوزييه حول "آلة العيش الحديث")، وممثلين آخرين لـ"الحداثة العليا" وأفسحت الطريق أمام تقدم صارخ لإمكانات متعددة. لقد رأى جانكس أن الأهم فى هدم مجمع "برويت إيجو" الطريقة التى تم بها الهدم وهى (النسف)- ، والتى أضحت مثالاً على النسق الفكرى، والنموذج الأساس لما بعد الحداثة. فالنظرية الحداثية المعمارية كانت تعتمد فى الأساس على فكرة الوظيفة دون الالتفات إلى الشكل، أن يحقق البناء وظيفته على النحو الأتم بصرف النظر عن أى اعتبارات أخرى تتعلق بشكل البناء ومكامن الجمال فيه--. وكما يقول جين جاكوبس J. Jacobs فى دراسته المهمة "موت المدن الأمريكية الكبرى وحياتها": "إن المسطحات الحضرية التى أقامتها الحداثة كانت نقية ومنظمة وناجحة من الناحية المادية، أما اجتماعيًا وروحانيًا وإنسانيًا فهى أقرب إلى الموات، وأن زحام وصخب القرن التاسع عشر هما ما أبقى على الحياة الحضرية المعاصرة"(٥٤). فى عام ١٩٦٥ نشر

الناقد المعمارى روبرت فنتورى Robert Venturi مقالة بعنوان "مبررات عمارة البوب" فى مجلة "الفن والعمارة" Art and Architecture، قدم خلالها مبررات وحتمية ولادة مفهوم جديد للعمارة عوضًا عن المفاهيم التقليدية الموروثة من الحداثة. ثم اتبع هذه المقالة بكتابيه "التعقيد والتناقض فى العمارة" و "التعلم من لاس فيجاس"، ينتقد فنتورى فى الكتاب الأول ما أسماه "البساطة الزائدة" فى التصميم المعمارى الحداثى واصفًا إياه بـ"النقيصة التكوينية" داعيًا إلى "إثراء الناتج المعمارى" ومبشرًا بميلاد مفاهيم نظرية جديدة، تخالف وتعارض المناهج المعمارية السابقة وتطبيقاتها البنائية المستقرة. وفى الكتاب الثانى يوصينا فنتورى بأن نتعلم جمالياتنا المعمارية من عُرى لاس فيجاس أو من الضواحى القذرة كما فى ليفيتاون، لأن الناس باختصار تحب هذه الأمكنة "وليس شرطًا أن يكون للإنسان توجه سياسى محدد حتى يدعم حقوق متوسطى الطبقة الوسطى فى جمالياتهم المعمارية الخاصة بهم، وقد وجدنا فعلاً أنه يتشارك فى نمط ليفيتاون الجمالى معظم متوسطى الطبقة الوسطى، السود كما البيض، الليبرالين كما المحافظين"(٥٥).

وبالعودة إلى جانكس نجده يصف العمارة ما بعد الحداثية بأنها تميز نفسها عن العمارة الحداثية "النخبوية" من خلال التأكيد على أولويات "الشعبوية"، وذلك يعنى أنه بينما سعت الحداثة المعمارية الكلاسيكية الأنيقة إلى تمييز نفسها عن بقية نسيج المدينة الأرضى الذى تظهر ضمنه، فإن بنايات ما بعد الحداثة تنهمك، على العكس

من ذلك، بإدراج نفسها ضمن النسيج الآخذ فى التغير الذى تشكل عناصره الأبنية التجارية والفنادق الصغيرة ومطاعم الوجبات السريعة المنتشرة على الطرقات السريعة فى المدن العالمية الكبرى. وإذا كانت نصيحة دانيال بيرن D. Burne للموجة الأولى للمصممين الحداثيين فى نهاية القرن التاسع عشر هى "لا تصنع تصاميم صغيرة"؛ فإن فى وسع مصمم ما بعد حداثى مثل ألدو روس A. Rosseأن يكون أكثر تواضعًا ويتساءل "مما استلهم أعمالى إذن؟ ليجيب "من الأشياء الصغرى بالتأكيد، بعدما تبين أن القدرة على تحمل الأشياء الكبرى كان تاريخياً عائقاً كبيراً"(٥٦).

إن الأبنية ما بعد الحداثية، وفقا لدولوز، لا ترى ضيراً مثلاً فى مزج الأفكار المعمارية الجديدة مع الأشكال والرموز التقليدية الغابرة بهدف إحداث نوع من الصدمة والادهاش، وربما المرح والتسلية للرائى. وهو ضرب من الإيمان بأن الجمال قد يتولد من التنافر مثلما يتولد من الاتساق، ومن الفوضى مثلما يتولد من النظام. لقد انعكس التحول الذى حدث فى المجالات الثقافية على الناتج المعمارى وعلى اهتمام المعماريين، وساهم كل منهما فى اثراء الفنون الأخرى، لأن الحواجز بينهما قد سقطت "فاستوعب الخطاب المعمارى المعاصر اتجاهات مختلفة نحتية وتشكيلية تنهل من طرز عديدة. ورأى بعض النقاد المعماريين أن التعددية والصخب ما هما إلا تعبير عن تعددية وصخب الأحداث التى بداخل جدران البنايات وفيما حولها. أو هى لون من الديمقراطية وحرية التعبير تسمح لكل معمارى أن يطرح

أفكاره الخاصة دون الالتزام بقالب يحده أو نموذج يتمثله، وهو أمر لم يكن بمقدور المعماريين أن يفعلوه فى السابق"[٥٧]، وفى سياق مشابه يقول جان نوفيل "لم يعد المكان يعاش بنفس الطريقة، ولم تعد نفس الأشياء موجودة بالداخل، فاللعب بالمقياس يتم بطريقة مختلفة، ويتم تغيير معناه، فنتمكن انطلاقًا مما كان كبير الحجم غير واضح ووظيفى على نحو خالص، وعبر انحرافات متعاقبة، من إعادة خلق وتجديد لم يكن باستطاعة أى أحد تخيل أنها ممكنة"[٥٨].

سيطرح دولوز مفهوم "المدينة الكولاج" [٥٩] collage cityليصف نوع المعمار السائد فى الغرب فى الحقبة ما بعد الحداثية، والذى يتخذ من "الانتقائية" قاعدة أساس له. والانتقائية- التى يعدها دولوز السمة الأبرز للحياة المعاصرة- تعنى "الجمع" و"المزج" بين العديد من "الطرز" و"الأساليب"، كما تعنى أيضاً "الانفتاح على الماضى" والحنين إليه[٦٠]. والمثال الجلى الذى يستخدمه المعماريون عادة لشرح مفهوم "الانتقائية" كما تتجلى فى فن المعمار، هو مبنى مؤسسة At&t مبنى سونى Sony الآن الذى صممه فيليب جونسون P.Johnsonفى مدينة نيويورك. إذ تعد هذه البناية الأكثر جدلاً فى النطاق المعمارى كونها تجمع ما لا يجتمع معمارياً. فهى ناطحة سحاب مبنية على الطراز الحداثى الوظيفى المتقشف الخالى من الزخارف والحليات التى لا وظيفة لها، فيما تعلو قمتها مقصورة مثلثة الشكل على الطراز القديم المميز للقرن السابع عشر الذى يتسم بوفرة الزخارف والتفاصيل الشكلانية التى لا تخدم وظيفة بعينها سوى تحقيق المتعة

الجمالية. هذه الانتقائية أو المزج أصبحت هى لغة العمارة ما بعد الحداثية، فأصبح من الطبيعى أن نجد بناية شديدة الحداثية محمولة على أعمدة بيزنطية أو رومانية موغلة فى القدم. وكما يقول بودريار "فإن العمارة تترجم عالماً بأكمله"(٦١)، إن هذه الانتقائية هى انعكاس لعالم يسوده التشظى والتعددية "فيستمع الفرد إلى موسيقى الريجاى ويشاهد أفلام رعاة البقر ويتناول أطعمة مكدونالد على الغداء وطعاماً محليًا على العشاء، ويضع عطور باريس فى طوكيو ويرتدى أزياء "ريترو" فى هونج كونج..."(٦٢). فالتجاور وتزامن الأنماط والقيم والأمزجة والأشكال والمبانى والمساحات والحضارات، هما ما يؤولان إلى ما يسمه جينكس "القرية الكونية" .Global Village ولما كانت القرية تعنى ما هو محدود ومحلى ومتجانس، فى حين تشير الكونية إلى ما هو كبير ومتعدد ومتباعد الأطراف ومختلف وغير متكافئ، فإن لقاء هذين الحدين يعنى تجاور قيمهما وواقعهما، بحيث نحصل على إنتاج انتقائى متبادل التأثر والتأثير. وباختصار فإن "التشظى، والكولاج، والانتقاء، والمزج، مع الإحساس بالعرضية والفوضى، هى الأطروحات الأساسية، ربما، التى تهيمن اليوم على ممارسات العمارة والتصميم المدينى"(٦٣). وهو ما يجمعها بالتأكيد مع ممارسات مشابهة فى حقول أخرى، مثل الرسم والأدب والسينما والاجتماع وعلم النفس والفلسفة.

يذهب إيان بوكانان Ian Buchananإلى أن دولوز وجاتارى فى كتابهما "ألف ربوة" يقدمان تقسيما للمكان يميزان فيه بين "الأمكنة

الملساء" espaces lisses و"الأمكنة المخددة" espaces striés؛ ويجارى هذا التقسيم التمييز الذى يقيمانه بصفة عامة بين "فن الرحل" L'art nomade الذى يميل أكثر إلى الأمكنة الملساء، و"الفن الحضرى" L'art sédentaire الذى يناسب إلى حد كبير الأمكنة المخددة. ووفقا لدولوز يتعلق الأمر بنوعين من الرؤية: أولا، "الرؤية القريبة" La vision rapprochée التى تساير "المكان اللمسى" L'espace Tactile أو بالتحديد الفضاء الذى يمكن أن يكون فى آن واحد لمسيا ومرئيا، وهى الرؤية التى تنطبق بشكل دقيق على "الأمكنة الملساء"، وتتوافق فى طبيعتها مع فن الرحل. ثانيا، "الرؤية البعيدة" La vision éloignée التى تساير "المكان البصرى" L'es-pace optique أو بالتحديد الفضاء الملىء بالطيات، والذى يكون قابلا للرؤية فقط وتنطبق إلى حد كبير على "الأمكنة المخددة" لتكون بذلك خاصية مشتركة لأنماط الفن الحضرى(٦٤).

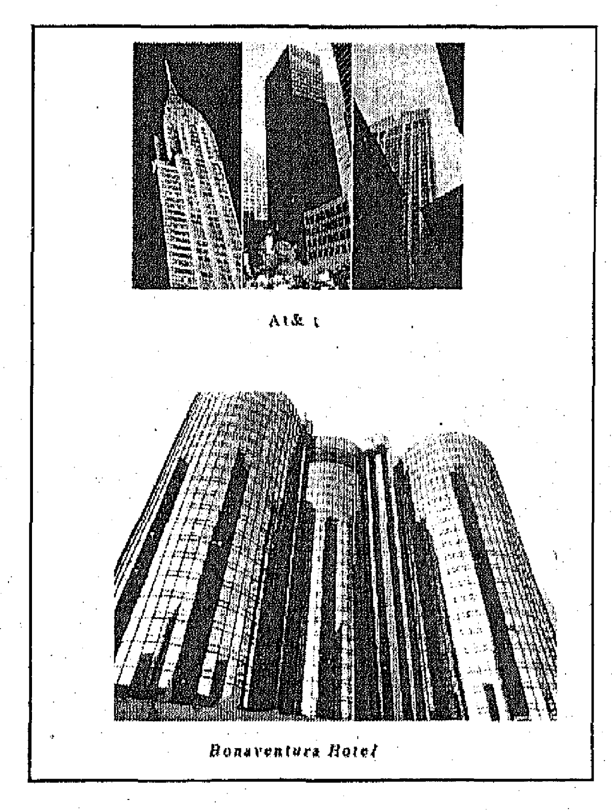
ولا يحصر دولوز وجاتارى تمييزهما بين هذين النوعين من الأمكنة فى فن الرسم والهندسة المعمارية فقط، بل يتعقبانه فى النموذج التكنولوجى والموسيقى والجغرافى والرياضى والفيزيائى. وإذا كانت الأمكنة المخددة توازى من الناحية الفنية المكان البصرى وتنسجم بشكل مناسب مع فن العمارة الكلاسيكى فى عصر النهضة حيث التداخل الكبير بين العمق والشكل وحيث الحضور الجلى لمفهوم الحجم والمنظور، فإن الأمكنة الملساء توازى فن العمارة ما بعد الحداثى، حيث لا قيمة لفكرة المنظورية ولا اعتبار للمركز والعمق،

بعد أن فقدت العالم Les repères نموذجها البصرى الذى كان يوجدها فى صنف ثابت معين أمام الملاحظ الذى يقع خارج المشهد "إذ لا خط يفصل ما بين الأرض والسماء، فهما يمتلكان نفس المادة. كما أنه لا وجود للأفق ولا للعمق ولا للمنظورية ولا للحد ولا للتخم أو الشكل والمركز".

ووفقا لبوكانان فإن العمارة المعاصرة قد ساهمت فى إبداع أمكنة ملساء بعد أن أصبح التصميم متضمنا لاتجاهات متغيرة دون أن يعين التخوم ويحدد الأشكال، أو إذا شئنا استعمال لغة ميكائيل فرييد -Michaël Friedالتى يستعيرها كل من دولوز وجاتارى- لقلنا معه "لقد أصبحنا ها هنا أمام خطوط تشكيلية متعددة الاتجاهات، بلا عمق ولا خارج، بلا شكل ولا قعر، لا تحد أى شىء ولا تمثل أى تخم، فهى لا تملأ إلا مكانا أملس"(٦٥).

ومن نفس المنطلق يقارن بوكانان، فى موضع آخر، بين هذا التصور الدولوزى للمكان وبين التحليل الذى قدمه جيمسون لفندق بونافنتور Bonaventura hotel، يخلص جيمسون من تحليله للطراز المعمارى للفندق إلى أنه يجسد "التجلى المعمارى لمفهوم سقوط سلطة الإنسان وهيمنته على الوجود، إذ لم يعد هو محور الحياة ومركزها"، وقد كرس المعماريون ذلك المعنى عن طريق عمل واجهات زجاجية مرآوية عاكسة ضخمة، بحيث يقف الرائى عند مدخل البناية فيرى انعكاس العالم والأبنية المقابلة للمبنى ويرى صورته كذلك فيجد نفسه ضئيلاً موغلاً فى التقزم والتشظى وسط

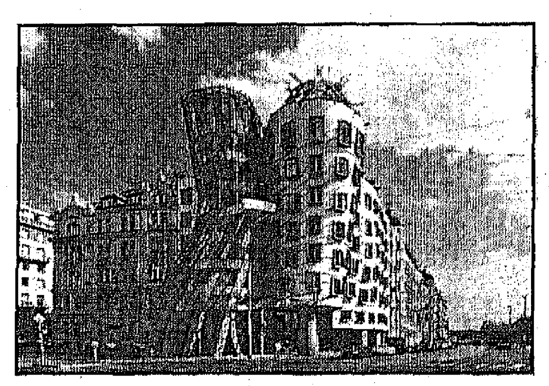
العالم والضجيج المنعكس أمامه. وبحسب جيمسون، فإن واجهات الزجاج العاكس للفندق إنما تهدف إلى "طرد المدينة خارجياً، لإبقاء الرائى بعيداً من أن يرى، وجعل صلة الفندق بالجوار أقرب إلى "القطيعة الخاصة من دون مكان" (وهو طرد تماثله النظارات الشمسية العاكسة التى تجعل من المستحيل على محدثك رؤية عينيك، مما يمنحك أفضلية وسلطة عليه). يمنح الزجاج العاكس للفندق أيضًا انفصالاً عن الوسط المحيط به، فما نراه عندما نقف فى مواجهته صوراً مشوهة ومفتتة للمباني المحيطة التى تنعكس على واجهته(٦٦).



At& t

Bonaventura Hotel

في سياق مشابه يجد أندرو بالنتين Andrew Ballantyne في مفاهيم دولوز عن التعددية والتجاور والانتقائية علاقة وثيقة بالتطور المعماري المعاصر، وعلى سبيل المثال يقارن بالنتين بين مفهوم الجذمور rhizome عند دولوز وبعض النماذج المعمارية الى تنتمي إلى الطراز ما بعد الحداثي: فالجذمور- ذلك المصطلح الذى يشير إلى اللامركزية واللاتحدد- يعد مدخلا لفهم العديد من الطرز المعمارية المعاصرة، وعلى سبيل المثال "فإن مدينة بورتمان Portman city صممت بطريقة لا يمكن للناظر إليها أن يرى أى مدخل لها، فهى أشبه بالتيه الذى يصعب تحديد نقطة بداية أو نهاية له"(٦٧). ومن نفس المنطلق يقارن جرانت كيستر Grant Kester بين بعض مفاهيم دولوز، كالتشظي والتجاور والطية والأمكنة الملساء والجذمور، وبين بعض الطرز المعمارية المعاصرة "إن قوة نموذج دولوز تكمن فى قدرته على الحفاظ على تنظيمات متعددة بشكل متجاور وآني، وهكذا ففي مشروع أيزنمان Eisenman لمركز ويكسنر Wexner center نجد أن البرج والشبكة لا يشتملان على أي تناقض"(٦٨).



عمارة ما بعد الحداثة

مبنى Dancing House- **جمهورية التشيك**

ويرى جيمسون أن عمارة ما بعد الحداثة هى عرض من أعراض اضمحلال حضارى مزمن، إنها "ليست إعادة بناء للمدن، وإنما موت لها"، فانتشار ما يسمى بـ "الصناديق الزجاجية المترهلة" بمعظم المراكز المدنية فى العالم، يشهد على ما يبدو بأن "الحداثة العليا قد ماتت ودفنت للأبد، وأن إبداعاتها التشكيلية قد نفدت نفاداً كاملاً، وأن أحلامها الأفلاطونية غير قابلة للتحقق"(٦٩). ويواصل جيمسون "المدهش فى التكوينات المعمارية الجديدة حول باريس وفى بقاع متعددة من أوروبا هو أنها جميعًا لا تقدم أى "منظور" محدد على الإطلاق. القضية ليست فقط فى أن الشوارع بمفهومها المعروف وقيمها الضمنية قد اختفت تماماً من هذه التكوينات المعمارية، بل فى أن كل الحدود المعروفة للشكل المعمارى قد تلاشت أيضاً. ذلك مذهل ومربك إلى حد كبير. وفى ظل هذا الارتباك الوجودى المدمر، الذى تمارسه ما بعد الحداثة على فضائها المكانى، يظهر لنا تشخيص نهائى وأخير لمدى عجزنا عن طرح أنفسنا فى المكان وتعريفه بصورة تعكس وعياً حقيقياً به، وهو الأمر الذى يفسر بدوره ظهور التوجه الداعى لثقافة عالمية متعددة الجنسيات تذوب فيها الهويات فتصير مفتتة عاجزة عن موضعه ذواتها"(٧٠).

* * *

كان فن الرسم المعاصر أكثر تأثرًا- مقارنة بالفنون الأخرى- بالقيم ما بعد الحداثية، ربما يعود ذلك إلى قابليته السريعة لاستيعاب التغيرات المتلاحقة، وربما أيضاً لكثرة مدارسه وتنوعها، وقدرتها الكبيرة على التفاعل

مع الجديد. والحال أن سمات ما بعد الحداثة يمكن ملاحظتها فى فترة مبكرة عند النزعة المستقبلية والدادية. ولعل أعمال مارسيل دوشام Marcel Duchampتعطينا نموذجًا جيداً للإرهاصات الأولى لتيار ما بعد الحداثة فى فن التصوير. اشتهر دوشام (١٨٨٧ـ١٩٦٨) بالنزعة العدمية، التعبير عن اللاشىء، أو كما يقول بودرياز "لقد تمثل فعل دوشام فى تقليص الأشياء إلى اللامعنى"[٧١]، وكان يراهن فى فنه على أن الفنان لديه القدرة على تغيير أذواق المتلقين، وكانت قولته الشهيرة "نستطيع أن نجعل الناس تتقبل أى شىء" هى المحرك له، والسر الذى يكمن خلف كل أعماله الفنية الصادمة وغير المستساغة. قام بادخال ما يسمى بـ"الأشياء جاهزة الصنع" -ready made إلى مجال الفنون التشكيلية، وهى أشياء كان يقوم بتصنيعها بنفسه أو بمساعدة آخرين، ثم يضيف عليها بعض من لمساته، وتعرض كما هى فى صالات العرض. من أشهر هذه الأعمال، العمل الذى عرض فى أحد معارض السريالية فى باريس ١٩٣٦ وحمل اسم "الاستخفاف، نعم ولم لا؟" Pourquoi ne pas éternuer فهذا العمل عبارة عن عدة تناقضات متجاورة، لم يسع دوشام نحو تقديم أى تفسير لها: قفص طيور زينة قديم له شكل مستطيل ويمكن أن يحمل باليد، يحوى مجموعة من الأشياء... مكعبات من الرخام الأبيض المحتشدة والتى تبدو كقطع السكر، وترمومتر، وهيكل سمك. القفص يبدو للرائى خفيف الوزن، لكن عندما تحمله فسوف تتعجب بالوزن الثقيل غير المتوقع... الترمومتر ليقيس درجة حرارة الرخام؟ (الاستخفاف، نعم ولماذا لا؟) فرغم توقعك لخفة وزن القفص، (الرخام ثقيل جداً)، ورغم أملك الخاص فى تذوق السكر، (فهناك قطع سكر مزيفة)،

وأيضًا لا توجد حرارة ودفء (وهذا يظهر على الترمومتر الذى لا يرتفع زئبقه، بالإضافة إلى ارتباط هذا القفص بصوت عصفور يغنى إلخ. والنتيجة كل هذه الأشياء مجتمعه تضعنا فى عالم من الارتباك واللاتحدد، فهى لا تلتقى فى صفة مشتركة من حيث الشكل أو المضمون، لكن باجتماعها معًا تشترك جميعها فى صفة "كسر التوقع"، وكأن دوشام يريد أن يقول لنا "هذا الذى يبدو لك، ليس على النحو الذى يبدو عليه"(٧٢).



موناليزا مارسيل دوشام

فى سخرية واضحة من موناليزا دافنشى

وعلى كلٍّ، فقد برع دوشام فى تحويل كل ما هو ليس مألوفًا إلى مفردات فنية تدخل فى تركيب أعماله الفنية(–). وقد تنامى هذا التيار على يد إندى وارهول Andy Warhol 1928-١٩٨٧، الذى بدأ حياته كفنان دعاية، لكن وارهول كان يستخدم الشاشة الحريرية والتصوير الفوتوغرافى لعرض الأشياء جاهزة الصنع. اشتهر بشعاره "أريد أن أكون آلة" وهو شعار يعبر عن حالة من الخواء وعدم الانفعال. والمسألة هنا لا تتعلق بالاغتراب أو الشعور بالغربة، إنما يمكن تلخيصها فى عبارة وارهول "مالا يمكنك التغلب عليه، فعليك بالانضمام إليه، ولو أنه استغرقك، فلا بد أن تكون انعكاسًا له[٧٣]"، ولم يدخر وارهول جهدًا من أجل تنفيذ هذه المقولة. (على سبيل المثال رأى وارهول أنه قد استغرق طوال عشرين عامًا فى تناول نوع واحد من الطعام على وجبة الغداء– وهو حساء كامبيل" Cambil؛ لذا جاءت إحدى أعماله نسخ عن طريق تقنية الشاشة الحريرية لإحدى عبوات هذا الحساء). وقد رأى وارهول "أن المحلات الكبرى تحتوى على العديد من مفردات العمل الفنى، لذا ينظر لها وارهول على أنها نوع من "المتاحف" لدرجة أننا– فى رأيه– من الممكن أن نعكس العبارات فتصبح "أحب روما للغاية، فهى نوع من المتحف، مثل محلات بلومينجد إل الكبرى"[٧٤]. فى عام ١٩٦٧ يقول وارهول "لا أرى أن الفن للنخبة، بل لعامة الشعب الأميركى" ولكن السؤال هو كيف يمكن للمرء أن يمثل "جماهير الشعب الأميركى" خاصة وأن الذوق ليس بمقولة سكونية؟ رأى وارهول أنه من الممكن

أن يتم هذا بالتعبير عن الأشياء التى تمثل قاسمًا مشتركًا بين الجميع، ووجد وارهول فى المنتجات الاستهلاكية (حساء كامبيل، عبوات المياه الغازية، صور مشاهير النجوم) فغايته، لذا كانت موضوعًا لأعماله منذ ١٩٦٣ حتى وفاته وقد لاقت نجاحًا جماهيريًا كبيرا.



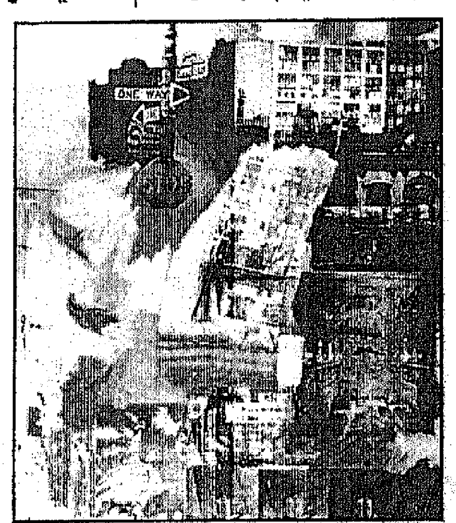
كامبل- إندى وارهل

لقد قال بير بوردو عن هذا التيار الذى يمثله دوشام ووارهول "إن الفنان الذى يضع اسمه على قطعة جاهزة الصنع فيمنحها قيمة تجارية لا تقاس بمقدار كلفة الصنع، إنما يدين بالفاعلية السحرية لمجمل منطق الحقل الفنى الذى يعترف به ويمنحه

الشرعية، ولن يكون فعله هذا، سوى إيماءة مجنونة أو غير ذات أهمية، لو لم يساندها حشد من المحتفين والمؤمنين المستعدين لتقديمه كما لو كان عبقرى المعنى والقيمة"(٧٥). وفى مقابل رؤية بوردو يربط دولوز بين تيمة التكرار الحاضرة فى أعمال وارهول وبين مفهوم السيمولاكر (الصورة غير ذات الأصل) والذى يدحض، فى رأيه، فكرة التمثيل فى الفن. فالتكرار الذى تعمده وارهول فى لوحاته، مهما بدا متطابقا، يولد أقصى درجات الاختلاف، وقد رأى دولوز أن هذا هو انجاز فن البوب، وإندى وارهول، الذى تستخلص أعماله المسلسلة تفردات من عاداتنا الاستهلاكية والتدميرية، يقول دولوز فى الاختلاف والتكرار Différence et Répétition "ليس هناك إشكالية إستطيقية أخرى، خلاف تلك الخاصة بإدراج الفن فى الحياة العادية. وكلما تبدو حياتنا اليومية قاسية، نمطية، وخاضعة لإعادة إنتاج متصاعدة لموضوعات الاستهلاك، كلما توجب حقن الفن فيها لكى ينتزع منها ذلك الاختلاف الضئيل الذى يلعب بشكل آنى بين المستويات الأخرى من التكرار"(٧٦). إن اهتمام وارهول بالسطوح، وعبارته التى يقول فيها " لو كنت تريد أن تعرف كل شىء عن إندى وارهول، فكل ما عليك أن تنظر إلى سطح لوحاتى وأفلامى وأنا نفسى، وعندها ستجدنى. فلا شىء يختفى خلف ذاك السطح"(٧٧)، ستجد اهتماما من نوع خاص عند دولوز، خاصة أنها تتفق واهتمامه بمفهوم الوجهية Visage وبما يتشكل على السطح.

فى مقالته "على أنقاض المتاحف" On the Museum's Ruins يرى دوجلاس كريمب D.Crimp أن المزج والتقطيع والحنين إلى الماضى هى الصفات الأبرز فى فن التصوير المعاصر. وهو يقدم لنا أمثلة عديدة على ذلك: فأولمبيا Olympia مانيه Manet، إحدى أشهر لوحات بدايات الحركة الحداثية، إنما أسست على موديل فينوس Venus of Urbino لتيتان Titian. لكن الأسلوب الذى استخدم يشير إلى انقسام فى الوعى بين الحداثة والتقليد، والتدخل الفاعل للرسام فى إحداث هذا التحول من خلال إدخال تعديلات جوهرية على العمل الذى تأثر به، بحيث يمكن القول إن المسألة لا تتعدى مجرد الإيحاء. أما عند فنانى ما بعد الحداثة، فإن الأمر يختلف، ينشر روشنبرج Rauschenberg، أحد فنانى الحركة، صورتى "فينوس روكبى" Rokeby Venus لبلاثكث Velazquez و"فينوس فى حمامها" Venus at Her Toilet لروبنز Rubens فى سلسلة من لوحاته فى الستينيات إلا أنه يستخدم الصورتين بطريقة مختلفة تمامًا، حيث يجرى تصور رسم الأصل على شاشة من حرير silk screen، بالإضافة إلى أرضية من خليط فيه كل شىء (شاحنات، طوافات، مفاتيح سيارات، أطباق). ما يفعله روشنبرج هو ببساطة إعادة إنتاج reproduction للأصل، لكنه إعادة إنتاج سطحى. أما مانيه فكان ينتج بالفعل، وهذا هو الفارق "الذى يدعونا" بحسب كريمب "إلى اعتبار روشنبرج فنانًا ما بعد حداثي. أما "شذا" الحداثة لدى الفنان كمنتج فلم يعد له من مكان[٧٨].

ومن نفس المنطلق يقول جيمسون "لست أعرف كيف يمكن رؤية قيمة أعمال روشنبرج، لكنني كنت قد شاهدت معرضاً كبيرا لأعماله فى الصين، أشياء لماعة براقة تطرح الكثير من خبرات ما بعد الحداثة وتجاربها، إلا أنها تنتهى انتهاء كاملاً بمجرد أن ينتهى حدث الرؤية، بمجرد أن ينتهي المعرض ويخرج المشاهدون... إن ما ينتجه روشنبرج ليس عملاً فنياً"(٧٩) . وعلى النقيض من ذلك يرى دولوز أن قوة أعمال روشنبرج تكمن فى أن لوحاته مكتفية بذاتها، أى أنها لا تحيل إلى شىء خارجها "من خلال أعمال روشنبرج تحديداً يمكن أن نقول إن السطح يتوقف عن أن يلعب دور النافذة المطلة على العالم ويصير الآن شبكة معلومات معتمة.. تلك الشبكة التى تدون عليها الخطوط والأعداد والخصائص المتغيرة"(٨٠). ويستشهد دولوز بمقولة كيدج Cage التى يقول فيها أن أعمال روشنبرج "تبدو متنوعة وقابلة للنفاد كأى من أعمال سابقيه الحداثين بشرط أن نتعلم فقط كيف نراها"(٨١).



روبرت روشنبرج R. rauschenberg

كولاج لموضوعات عدة.

في مجال التصوير الفوتوغرافي يمكن اعتبار "سيندي شيرمان" إحدى الشخصيات البارزة في حركة ما بعد الحداثة، إذ هي قد جعلت من نفسها موضوعًا لكل صورها، فقط في كل مرة تغير من شكلها باستخدام وسائل التجميل والأقنعة المختلفة، بالإضافة إلى تغيير الأوضاع والخلفيات "ولن تكتشف إلا من خلال الكتيب المرفق في المعرض أنها مشاهد لامرأة واحدة، هي الفنانة نفسها"[٨٢]. إن مرونة الشخصية الإنسانية من خلال طواعية تحولات المظاهر والسطوح والواجهات، هي من المقولات المهمة لما بعد الحداثة.

وترى هوتشيون Hutcheon في كتابها "سياسات ما بعد الحداثة" " Politics of Postmodernism" أن التصوير الفوتوغرافي عند مصوري ما بعد الحداثة يضمر التمرد ما بعد الحداثي على السلطة المهيمنة بكل أشكالها، بما فيها سلطة الطبيعة والواقع"[٨٣]. لذا لجأ التصوير الفوتوغرافي، متأثرا في ذلك بفن الرسم، إلى التحرر من تصوير وتمثيل الواقع كما هو، عبر مجموعة من الطرق والأساليب.



سيندي شيرمان Cendy Sherman

تتخذ من جسدها مادة للتصوير الفوتوغرافي في مشاهد مزيفة . بلا عنوان (١٩٨٧-١٩٩٠-١٩٩١)

المجال الفنى الثالث الذى تبرز فيه مقولات ما بعد الحداثة بقوة هو "السينما"، "فالسينما" هى الفن الذى يتمتع بشعبية لا محدودة، وهى بصورة أو بأخرى مرتبطة بالمنطق الرأسمالى- سواء على مستوى الإنتاج أو التوزيع، كما أنها تستخدم التقنيات الحديثة بصورة تفوق استخدام كل الفنون الأخرى لها، مما يجعلها فى حالة تطور وتحول مستمرين. وبصفة عامة، نستطيع أن نلحظ حضور التيمات ما بعد الحداثية فى السينما المعاصرة على مستويين: الأول، أفلام أراد صانعوها التعبير من خلالها عن قيم المجتمع ما بعد الحداثي، كالتجاور والاختلاف والتعددية، وعن التغيرات المتلاحقة التى أصابت المجتمع ما بعد الصناعى. والآخر، أفلام تنطلق من رؤى ما بعد حداثية للعالم، رؤى مفككة ومتشظية، تستند فى الأغلب على الانتقاء، والمزج، والرؤية غير المنفعلة بالعالم، وغالبًا ما تعتمد هذه الأفلام على توظيف التاريخ وتحويره لخدمة السياق العام للفيلم.

فى نفس الوقت الذى كانت سينما الحداثة تمثل فيه اتجاها جديدا يحاول الهيمنه على الواقع السينمائى بدلا من سينما هوليود، بدات مظاهر ثقافة ما بعد الحداثة فى الظهور، وكانت إحدى معالمها الاساسية الثقافية الجماهيرية التيشملت التليفزيون وانتشار أفلام من نوع B، أى قليلة التكاليف، وموسيقى الروك آند رول وأفلام الكارتون والمسلسلات التليفزيونية وعرض أفلام هوليود القديمة على شاشة التليفيزيون وازدهار الاعلانات.

وقد مثلت هذه الثقافة إضافة الى تاريخ سينمائى حافل، الخلفية الاساسية لمخرجى ما بعد الحداثة. وبدلا من أن يسعى المخرجون الجدد الى هضم كل هذه المظاهر وخروج كل منهم بفكر خاص واسلوب متميزة، لجأوا إلى الاستعارة المباشرة من الأفلام الأمريكية والأجنبية، ومزج الأنواع المختلفة للفيلم ، وابتعدوا إلى حد كبير الى الغموض الشديد الذى كان يميز أفلام الحداثة، واصبحوا على اتصال أقوى بالجمهور العريض.

من المتغيرات الجديدة التى كان لها تأثير فى ظهور سينما ما بعد الحداثة، ظهور نظرية استجابة القارئ، التى تقول أن كل متفرجأو قارىء يقرأ الفيلم بطريقة تختلف عن الأخر وأيضا عن الفكر الاصلى لصانع العمل، وبالتالى فهناك شبه استحالة فى ان يصل المتفرج إلى ما كان يقصده المخرج او صانع الفيلم بدقة. فهنا نرى أن ثقافة ما بعد الحداثة قد نقلت الاهتمام من المخرج إلى المتفرج.

إذا حاولنا أن نرصد أهم سمات سينما ما بعد الحداثة، فيمكن تحديدها فى الآتى:

١- المعارضة أو الاقتباس و الكولاج من أعمال اخرى. فعلى سبيل المثال يستعير المخرج الأمريكى ديفيد لينش فيلم ساحر أوز كمرجعية أساسية فى معظم أفلامه. كما يقوم بمزج الأنواع الفلمية مثل الفيلم الأسود، أفلام الطريق، الرعب، الميلودراما، الخيال العلمى، والأفلام السيريالية. بالإضافة إلى الاقتباس والكولاج من أعمال أخرى.

٢- النوستالوجيا أو الباروديا أو المحاكاة الساخرة وهما حالتان متناقضتان تنتابان المشاهد عند مشاهدة أفلام ما بعد الحادثة نتيجة لاستخدام المعارضة أو التضاد، بمعنى محاولة استعادة تقاليد السينما الكلاسيكية بما تحملة من قيم أخلاقية وإنسانية، ووضعها فى زمن معاصر. بالإضافة إلى ذلك تنتج الباروديا عن مقابلة أنواع فيلمية متضادة مثل الكوميديا والميلودراما أو إعادة تقديم مشاهد قديمة بشكل ساخر.

١- محو الحواجز بين الماضى والحاضر بحيث يصبح من المتعذر تحديد الزمن التى تدور فيه الأحداث وذلك من خلال استخدام ديكورات وملابس وسيارات وأدوات تنتمى الى عقود زمنية مختلفة مما يجعلك تشعر وكأنك تعيش فى حلم تراه فى الحاضر. ونرى ذلك بوضوح فى فيلم المخمل الأزرق Blue Velvet لديفيد لينش، وقد استخدم لينش أيضا فى فيلمه الطريق السريع المفقود Lost High wayهذه الفكرة إلى أقصى الحدود بإدخالها فى التركيب السردى للفيلم.

٢- الكرنفالية وهو مفهوم طرحة باختين أحد رواد المدرسة الشكلانية الروسية، وتبناها مفكروا ما بعد الحداثة مثل إيهاب حسن، والتى تشتمل على مقاومة التسلسل المنطقى للأحداث واستخدام الشخصيات غير السوية والأحلام والغرام بفكرة الازدواجية، وتشمل الكوميديا والتراجيديا، وإظهار التفككية.

ويرى جيل دولوز أن التطور الأبرز فى السينما المعاصرة هو تفكك المونولوج الداخلى monologue intérieur للفيلم وفقدانه وحدته

الداخلية أو الكلية، فالطريقة التى يرى بها المؤلف، والطريقة التى ترى بها الشخصيات، والطريقة التى يكون العالم بها مرئيًا، تشكل وحدة دالة (ذات دلالة أو معنى)، تعمل عبر الرموز. لكن فى السينما المعاصرة انهارت هذه الوحدة وتحطم المونولوج إلى شظايا فاقدة الملامح. وذلك هو التحول، يقول دولوز، الذى كان دوس باسوس J. Dos Passos قد أدخله إلى الرواية، من خلال استناده إلى وسائل سينمائية. على أن ذلك، وبحسب دولوز، لم يكن سوى الوجه السلبى لتحول إيجابى أكثر عمقًا، وأكثر أهمية، فقد أخلى المونولوج الداخلى المكان للصورة، وأصبحت الصورة لها مطلق السيادة والاستقلالية، بحيث تكتسب الصورة قيمتها فى ذاتها من خلال ما يسبقها وما يلحقها. لم يعد ثمة تناغمات كاملة و "مستقرة"، ولكن فقط تناغمات غير متطابقة أو انقطاعات لا معقولة، أصبحت الصورة متحررة من القيود السردية التقليدية. كما أصبحت الصورة مكتفية بذاتها لا تحيل إلى شىء خارجها واختفى منها كل مجاز أو رمز. ذلك، فى نظر دولوز، يفتح إمكانات غير عادية للفيلم السينمائى ويجعله أكثر قدرة على التواصل، وأكثر استقلالاً واعتماداً على تقنياته الداخلية "إذا كان الثوريون يقفون حقًا على أبوابنا، ويحاصروننا، مثل أكلة لحوم البشر، فينبغى إظهارهم وهم يأكلون اللحم البشرى، إذا كان رجال المصارف قتلة، وكان الطلاب سجناء، وكان المصورون الفوتوغرافيون قوادين، إذا كان العمال مستلبين من قبل أرباب العمل، فينبغى إظهار ذلك وليس تحويله إلى صورة مجازية. إذ لم يعد الأمر أمر مجاز وإنما برهنة وإثبات"(٨٤).

السمة الثانية البارزة لأفلام ما بعد الحداثة هى "الحنين إلى الماضى"، ليس إعادة تقديم التاريخ برؤى مختلفة أو "وجهات نظر"، إنما اقحام للتراث أو للماضى للتأكيد على إمكانية "التجاور"، ربما بصورة تبدو هزلية فى أحيان كثيرة، وكما يقول جيمسون "فيلم الحنين إلى الماضى فى عصر ما بعد الحداثة هو مجموعة من الصور المستهلكة يميزها المشاهد فى الغالب عن طريق الموسيقى والموضة وتصفيفة الشعر والمركبات أو السيارات"(٨٥). وقد ربط دولوز بين هذا الحنين إلى الماضى وبين ما أطلق عليه السقوط فى "الكليشيه"(٨٦) Cliche أى الصورة النمطية المكررة.

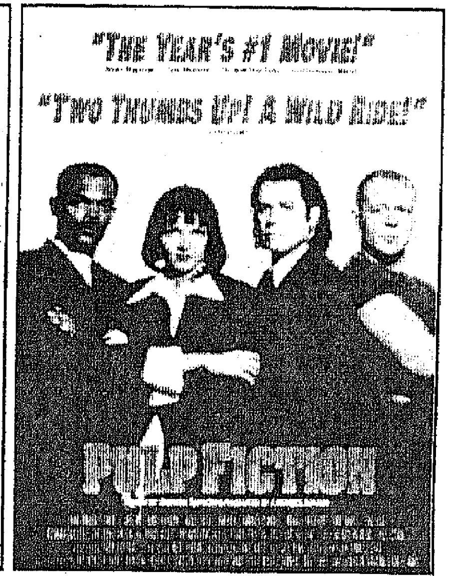
السمة الثالثة، هى "التشظى والفوضى والبنية اللامعقولة للفيلم"(٨٧). وقد اهتم ستيفن كونور(٨٨) Connor S. بتحليل موجة أفلام الخيال العلمى، لا سيما تلك التى تهتم بالمخلوقات الغريبة القادمة من كواكب أخرى aliens وعلى رأسها سلسلة (حروب النجم) Star Wars لچورج لوكاش G. Lucas، ورأى أنها تحمل معنى العزوف عن تقديم أية رؤية بصدد المشكلات الاجتماعية الراهنة فى الغرب، وهو ما يعنى الانفصال عن العالم. وقد أشار بودريار إلى أن هذا النمط من الأفلام يفضى إلى ما أطلق عليه "نشوة الاتصال" Extase de la communication، أى فعل المشاهدة التى ينتفى منها أى غرض غير المشاهدة، الصورة الخاوية من المعنى أوعلى حد وصف بودريار "انتصار لرغبة الإنتاج على رغبة تقديم المعنى"(٨٩).

بوستر فيلم Clockwork Orange 1971

لستانلى كابريك

نموذج لسينما ما بعد الحداثة





بوستر فيلم Pulp Fiction 1994

للمخرج كوينتين تارانتينو Quentin Tarantino

نموذج لسينما ما بعد الحداثة

* * *

أما عن الأدب ما بعد الحداثى، وبخاصة الرواية، فإنه من السمات البارزة فيه محاولة استخدام تقنيات السينما فى السرد الروائى مثل "القطع، المزج، تداخل الأزمنة، تشظى الزمن". كما يمكن إضافة المحاكاة الساخرة للواقع، عدم انفعال شخصيات

السرد بالأحداث...إلخ. من هذا المنطلق يشير آلان روب جرييه إلى تمسكه بنوع من الرواية أسماه "بالعمل الفنى غير الإنسانى" تلك الرواية التى ترتمى فيها عيون الشخصية الرئيسة على الأشياء "دون إسقاط أو تخريج ذاتى"، وبالتالى، يرى البطل الأشياء، ولكنه يرفض تقويمها أو تشكيلها بنفسه، يرفض أن يفرض عليها أى فهم محتمل، أى تآمر عليها، فهو لا يطلب منها شيئًا البتة. حاسة النظر عنده راضية باتخاذ أبعاد هذه الأشياء فقط، وعواطفه بالمثل ترتمى على سطحها دون محاولة منها لاختراق هذا السطح، وذلك لأنه لا شيء يختبئ تحت السطح. وقد رأى دولوز أن أعمال جرييه، سواء الروائية أو السينمائية، تشى بقوة من نوع خاص..قوة تزييف الواقع، أو قوة المختلق حسب وصف دولوز(٩٠).

ويبدو التشابه بين مبادئ روب جرييه وما يطرحه بارت فى مقالة "موت المؤلف" واضحًا. فبارت مثل روب جرييه، يرى أن الناقد عليه أن يتخذ "أبعاد" النص والكتابة دون محاولة منه للنفاذ فيما تحت السطح. فالكتابة كما يراها بارت- على نحو ما سنرى- تسمح "لكل شيء أن ينحل، لا أن تحل شفرته وتفك رموزه" فهو "فضاء يجب أن يحجب، لا أن يخترق أو يثقب". لذا فليس من المدهش إذن أن يعجب دولوز وبارت بأعمال روب جرييه الروائية فينظرا إليها بوصفها "معكوس" الكتابة الشعرية تمامًا، فهى "لا تحاول النفاذ للأشياء، بل تبقى على سطح الأشياء تتأملها بحيادية"(٩١). وهذا فى نظرهم مكمن قوة فى النص لا ضعف. ومن نفس منطلق روب جرييه يقول

كيدج "أعمل الآن أيضًا فى عمل جديد اسميه بوروبيرا، وهو عبارة عن أوبرا دون نص أوبرالى، أو حبكة مزيج من العناصر المسرحية كلها، ليس بينها اتصال متعمد، وأعتقد أن ما سيحدث فى عملية توالى هذه العناصر وتلقائيتها يمكن أن يكون مدهشًا وغير مألوف"(٩٢)، والواقع أن تصنيفات من قبيل الأنواع شبه الأدبية para littératureوالآداب الهامشية litteratures périphériques والأدب الجماهيرى littérature de masseوالأدب سريع الزوال Le fiction fragileستحتل موقعها فى النقد الأدبى المعاصر.

أما موسيقى ما بعد الحداثة فهى مزيج من موسيقات أثنية eth-niqueمختلفة، سواء على مستوى الآلات أو الأصوات، لخلق هوية موسيقية جديدة متعددة الثقافات، والأمثلة على ذلك كثيرة فى محاولة إدماج موسيقى الريجى Reggae والراب Rap والهيب هوب Hip Hop وموسيقى البوب الأمريكية والأوربية فيما يسمى بالروك الفنى art rock تمييزًا له عن موسيقى الروك التقليدية(٩٣). وبالإضافة للمغزى السياسى والثقافى لهذا النوع من التداخل أو الكولاج (إظهار أن العالم قرية صغيرة، الدعوة لسلام عالمى... إلخ)، فإن فنانى الباستيش pastiche الموسيقى يرفضون تقسيم الموسيقى إلى جادة وهزلية، أو راقية وشعبية، وهم يتبنون اتجاه رافض لأن تعبر الموسيقى عن نزعة جادة للحياة. وهو ما نجد جذورًا له فن موسيقى التمرد punk فى السبعينيات.

* * *

فى ظل هذا الوضع الملتبس للفنون فى المرحلة ما بعد الحداثية. هل يمكن الحديث عن علم للجمال؟ أو نظرية للفن؟ أو حتى ما هو معيارى؟

إن بعض النقاد، من أمثال فريدريك جيمسون وتيرى إيجلتون وديفيد هارفى، يرون أن هناك صعوبات عديدة أمام إمكانية تأسيس نظرية جمالية تواكب التطورات التى لحقت بمفهوم "الفن": خلخلة مفهوم الإبداع والتجربة الجمالية مع تفشى القيم الاستهلاكية والتطور التقنى، وتكنولوجيا الواقع الافتراضى و تغليب عناصر الشكل على المضمون (عناصر الإبهار فى الصورة) بالإضافة إلى محاولة تقديم عمل فنى يفهمه الجميع ويخلو من الرمز حتى يحقق الانتشار المطلوب. مع الوضع فى الاعتبار مفهوم "موت المؤلف" وآثاره على النظرية الجمالية، والاحتفاء بالنص، وفقدانه لخصوصيته من خلال مفهوم "التناص". كل هذه التغيرات سيصطدم بها أى منظر للفن يحاول الحديث عن تجربة جمالية للمبدع أو للمتلقى؟ ويرى جيمسون أن نهاية الحداثة تعنى بالتالى نهاية الجمالى نفسه أو علم الجمال بصفة عامة؛ إذ هو يرهن وجود علم للجمال باستقلال وذاتية العمل الفنى، لكن أن يصبح العمل الفنى مزيج أو امتزاج لأعمال أخرى، فإن العمل الفنى نفسه سينحل إلى صور متعددة، صور ثقافية مختلفة عن التصور التقليدى لمفهوم الفن، ويستنتج جيمسون من ذلك أن "انجذاب علم الجمال المعاصر للفن الزائف واليومى، مناورة أيديولوجية وليس مورداً للإبداع" (٩٤) .

على الرغم من وجاهة رأى جيمسون السابق، إلا أننا لا نعدم وجود تأملات بالفعل حول مفهومى الفن والجمال، حقا أن هذه التأملات قد اختفت منها بعض المباحث التقليدية التى كانت موضوعا حاضرا فى أى نقاش إستطيقى، كخبرتى الإبداع والتلقى، إلا أنه فى النهاية لا يوجد نموذج ثابت لا يتغير، فكل فكر وكل عصر يستدعى نموذجه الملائم وفقا لطبيعته الخاصة. بالإضافة إلى أنه لا يمكن القول، بإطلاق، أن اتجاه ما بعد الحداثة يرفض "كل ما هو معيارى"، فقط هم رفضوا القواعد الجاهزة المعدة سلفا، والتى هى، فى رأيهم، تقولب العمل الفنى، وتلغى تعدديته، وفى هذا يقول رزبرج: "إن الفنان أو الكاتب ما بعد الحداثى يلعب دور الفيلسوف، فالعمل الذى ينتجه أو النص الذى يكتبه ليس محكومًا بعدد من القواعد أو المقاييس التى وضعت بصورة مسبقة، ومن ثم لا يمكن الحكم على هذه الأعمال وفقًا لتصور مسبق من خلال تطبيق صيغ أليفة أو جاهزة على النص أو العمل"[٩٥].

ثمة إجماع من معظم منظرى ما بعد الحداثة على المعارضة الحاسمة لفكرة امتلاك العمل الفنى لنوع من الوحدة العضوية أو الشكل المتماسك الذى "يحميه من الرياح العاتية للتغير الثقافى والاجتماعى والتاريخى" بتعبير هارفى، ويشير ذلك إلى تحول واضح من التركيز الماركسى الأكثر تقليدية على "السياق الأصلى للإنتاج" إلى الاهتمام "بمختلف السياقات الخاصة بالاستقبال"[٩٦]. لقد ذهب بارت ومن بعده دولوز ودريدا إلى أن اللغة الواحدة فى حالة تدفق

دائم، ولا يوجد ما نسميه المعنى فى النص.. لا توجد أية سلطة نهائية تقرر معنى النص، كما لا يوجد معنى نهائى مقترن بالعلامة. فالعلامات تتغير دوماً حسب السياق. من هذا المنطلق يرى دولوز أن التركيب بين المتضادات، والأشياء التى على غير ذات صلة، هو وظيفة الفن في كل العصور. كما يرى دريدا أن الكولاج/المونتاج هو الشكل الأساس فى الخطاب الفنى ما بعد الحداثي. والتنافر الداخلى داخل العمل الفنى (سواء أكان رسماً أم نصاً أم معماراً) هو الذى يمنحنا، نحن متلقو العمل، الحافز لإنتاج دلالة (ليست أحادية أو مستقرة)[٩٧]. فالعمل الفنى يخلق التعددية.. تعددية المعنى والدلالات.. عودة المعنى كاختلاف وليس كتطابق، ولذلك لا يمكن إخضاعه لتفسير أو تأويل إنما فقط كل ما نملكه أمام العمل الفنى هو تفجيره.. وهذا ما يضمن خلوده لأنه لا يفرض معنى وحيداً على أناس مختلفين وإنما لكونه يوحى بمعانى مختلفة لإنسان وحيد. إن العمل الفنى- وبالأخص النص- يقرأ فى تعدده وفى تناميه، فى اختراقه، وفى فاعليته.. باختصار، كما يقول دولوز، يمكن أن نستعيد عبارة كافكا "ليس عندى ما هو جاهز"[٩٨]، أو كما يقول إيتالو كالڤينو "أتفق معكم على أن كتبى قد تفسر من وجهات نظر مختلفة، قد تفسر فى ضوء الوجودية، أو البنيوية، أو المفاهيم الماركسية، أو الكانطية الجديدة أو الفرويدية أو مذهب يونج، بالرغم من كل هذا؛ يسرنى عدم وجود مفتاح واحد لفتح جميع أقفال قصصى وحل رموزها"[٩٩].

فى العام ١٩٦٨ أصدر رولان بارت مقالته الأشهر "موت المؤلف" La mort de l'auteur ليقلب حال النظرية الأدبية المعاصرة رأسًا على عقب، وليضع بذلك أحد المصطلحات البارزة والمؤثرة فى النقد الأدبى المعاصر. لقد قال بارت "إن النص من الآن فصاعداً على كافة مستوياته وبجميع أدواته، منذ صناعته وحتى قراءته، يظهر بشكل يغيب فيه المؤلف غيابًا كاملاً"(١٠٠). ويدعو بارت إلى أن نحذف من قاموسنا كلمة "مؤلف" لنحل محلها "الكاتب" Le scripteur، والكاتب- وفقا لبارت- ليس فى داخله "عواطف" ولا "أمزجة" ولا "مشاعر" ولا "انطباعات". لا يوجد لديه إلا ذلك القاموس الضخم الذى يستمد منه كتابة "نشاطًا لفظيًا" لا يمكن أن ينفد أبدًا. ويعترف بارت أن الحياة الخاصة للكاتب من الممكن أن تكون ذات جاذبية حكائية كبيرة جدًا. ويمكن أن تفسر كيف ولماذا ظهرت الكتب إلى حيز الوجود، وغالبًا ما تفعل ذلك.. لكنها ليست ذات أهمية بالنسبة للقيمة الأدبية لكتبه، أو لمعناها، مثلما أن الحياة الشخصية لعالم الفيزياء ليس لها قيمة بالنسبة لقبول أو رفض أفكاره عن نظرية الكم أو بنية الذرة.

وفى هذا السياق أيضا يقول دولوز "إن العمل الفنى مستقل تماما عن مبدعه"(١٠١)، ومن هنا أيضا دعوة فوكو إلى أن يصدر المؤلف كتابه دون أن يضع اسمه عليه "فمعرفة الاسم لا تفيد فى شىء، والأفضل قراءة الكتاب لذاته"(١٠٢). المؤلف دوره ينتهى بكتابة النص، والعبء يقع بعد ذلك على القارئ فى عملية القراءة.. عبء اقتناص

المعنى فى تعدديته واختلافه. وهذا ما يجعل القارئ مشاركًا فى عملية إنتاج النص. فدور القارئ لا يقل أهمية عن دور المؤلف، ولا يمكن فصل عملية القراءة عن الكتابة، إذ هما متلازمتان. والقارئ هو الذى يقرر معنى النص من خلال استرشاده بالعلامات التى يستخدمها المؤلف، لكنه لا يتقيد بها، ويمكنه أن ينتصر، من خلال النص، للمعنى الذى تستحضره العلامات فى ذهنه، والذى يمكن أن يتغير من يوم لآخر ومن قارئ لآخر. على أن الكاتب-فى رأى بارت- لا بد أن يساهم فى جعل عملية القراءة مثمرة، ويتم ذلك عن طريقين: الأول ألا يقدم نصًا مغلقًا محملاً بالأحكام القاطعة، ذاخرًا بالنتائج النهائية، والتى عادة ما تقوم على وهم مبناه أن المؤلف يمتلك اليقين، ويعرف الحقيقة المطلقة. وأن يقوم على العكس من ذلك بأن يقدم نصًا مفتوحًا (وهو ما عبر عنه إيكو بالأثر الأدبى المفتوح Apri Letteraria Im-patto، أى انفتاح النص على عوالم عديدة يصعب حصرها). ومعيار انفتاح النص عند بارت هو الغموض والالتباس والإيحاء بالمعنى دون تحديده. والطريق الثانى، ألا يتدخل الكاتب فى عملية القراءة بأى صورة من الصور، كأن يؤيد وجهة نظر على أخرى أو معنى على معنى آخر أو يقول "لست أقصد هذا بالضبط" إلخ. هذا التدخل كفيل بإفساد عملية القراءة وتحويل مسارها التعددى.

يرتبط مفهوم "موت المؤلف" عند بارت بفكرة أخرى أشار إليها ضمنًا- ولم يعطها اصطلاحًا- عندما وصف عملية الكتابة بأنها "امتزاج للكتابات"، وأن معنى النص "ما هو إلا تعددية لنظمه،

وقابليتها اللامتناهية (الدائرية) للنسخ"(١٠٣). وهو الوصف الذى أعطته چوليا كريستيفا J. Kristeva لمصطلح "التناص"، ويعنى أن أى نص فى النهاية ما هو إلا تجميع واقتباس وتداخل مع نصوص أخرى سبقته، أى أنه فى "فضاء النص تلتقى مجموعة من الملفوظات المأخوذة من نصوص أخرى، ويبطل أحدها مفعول الآخر". ويوضح شلوفسكى(١٠٤) هذا بقوله "كلما سلطت الضوء على حقبة ما، ازددت اقتناعًا بأن الصور التى تعتبرها من ابتكار الشاعر إنما استعارها هذا الشاعر من شعراء آخرين ودون تغيير تقريبًا". فلا يوجد نص أصلى، إنما النص هو تلاق بين النصوص، وكل نص هو امتصاص وتحويل لنص آخر. وفى ضوء ذلك، يكون هدف التفكيك- بحسب دريدا- البحث عن نص داخل نص آخر، وإحالة نص إلى نص، وبناء نص من نص آخر... إلخ(-).

إحدى النتائج المهمة التى يمكن استخلاصها من موقف بارت وفلاسفة ما بعد الحداثة، بخصوص النص ودور المؤلف والقارئ، أنه فى الوقت الذى كانت ترى فيه البنيوية أن الحقيقة قائمة وراء نص ما أو داخله، فإن ما بعد البنيوية تبرز أهمية التفاعل بين القارئ والنص فى إنتاج الدلالة العامة لأى نص؛ وهكذا أصبحت القراءة إنجازًا مبدعًا، بعد أن كانت مجرد استهلاك أو تلق سلبى. لكن المشكلة أن منح القارئ هذه الأهمية لم يكن يتطلب بالضرورة "تهميش المؤلف" واعتباره "آلة ناسخة للكلمات"، فموت المؤلف هو فى الأصل تهميش للإنسان.. لوجوده وفاعليته.. النص أنتج فى غير زمان ومكان

ومؤلف.. تهميش للإنسان ضد الاحتفاء به فى الاتجاه الحداثى. لقد تم التعامل مع المؤلف وكأنه منتج لمجموعة من المنتجات الاستهلاكية التى لا يعنى مستهلكوها من الذى أنتجها وما هى ظروف إنتاجها. يتحول المؤلف إلى منتج ثقافى ينتج المواد الخام فقط (الأجزاء والعناصر)، تاركًا العمل مفتوحًا للمستهلكين لإعادة تجميع هذه العناصر وبالطريقة التى يرغبون. النتيجة افتقاد التواصل والاستمرارية.. التواصل مع المؤلف، والاستمرارية داخل النص "ففى وسع أى عنصر، فى أى موضع، بحسب دريدا، كسر استمرارية أو خطية الخطاب، فيقود بالتالى إلى قراءة مزدوجة: قراءة للجزء مدركًا فى علاقته بالنص الأصلى، وقراءة أخرى له وقد خلط فى كل جديد ومختلف. أما نتيجة ذلك فهى إخضاع أوهام الأنظمة الثابتة كلها للمساءلة والنقد"(١٠٥). يتفرع عن هذه النقطة، نقطة أخرى تتعلق بنظرة ما بعد الحداثيين لمعايير الحكم الجمالى باعتبارها معايير سلطوية، فهم يرفضون عملية التقييم للعمل الفنى، ويرون أنها ليست من مهام الناقد الأدبى المعاصر، مهمة الناقد الكشف عن مستويات مختلفة للقراءة، أما عملية التقييم فهى ممارسة للسلطة: "أنا لا أستطيع أن أسمح لنفسى بالقول: إن هذا لجيد، وإن هذا لردئ، إذ ليس ثمة قائمة للجوائز، كما أنه ليس ثمة نقد. فالنقد يتطلب دائمًا هدفًا تكتيكيًا، واستخدامًا اجتماعيًا، كما يتطلب دائمًا نمطًا خياليًا، وأنا ليس فى مقدورى توقع أو تصور النص كاملاً، حتى يتسنى له الدخول فى لعبة الإسناد المعيارى"(١٠٦). ويميز بارت بين "اللذة"

plaisir والمتعة jouissance ويقترح أن نكافح لتحقيق الأولى (المتعة معيارها الزوال أما اللذة فهى إلى الدوام أقرب). وبحسب هويسنز فإن بارت هنا يعيد تأسيس التقسيمات الحداثية والبرجوازية الأكثر سخافة "فهناك المتع الأدنى لعامة الجمهور، أى ثقافة الجماهير، وهناك لذة أخرى أعلى للنص، لذة البهجة" وهى عودة أخرى إلى تراتبية الحداثة (الأعلى/الأدنى)[١٠٧].

هوامش الفصل الثالث

(١) جيمسون، التحول الثقافى، ص ١٠٥.

(٢) MassumiBrian(ed (A Shock to Thought: Expression after Deleuze and Guattari (London: Routledge2002) p XIII.

(٣) ويليامز، المدينة وظهور الحداثة، فى الحداثة وما بعد الحداثة، ص ١٣٥.

(٤) نيكولاس رزبرج، توجهات ما بعد الحداثة، ص ١١١.

(٥) MargolisJoseph. Medieval Aestheticsin GautBerys and LopesDominic McIver (eds)The Routledge Companion to Aesthetics (London: Routltdge Press2006) p 36.

(٦) DeleuzeThe Logic of Sensep 138.

(٧) محمد سبيلا، الحداثة وانتقاداتها، مرجع سابق، ص ١٩.

(٨) هارفى، حالة ما بعد الحداثة، ص ٣٨.

(٩) HabermasJurgen. "Modernity: An Incomplete Project,". in Hal Fostered.The Anti- Aesthetic: Essays on Postmodern Culture . p 13.

(١٠) محمد سبيلا، الحداثة وانتقادها، ص ١٩.

(*) الواقع أن ما يحدثنا عنه بودلير من "اكتشاف الجانب الثابت فى الأشياء" والذى هو فى رأيه وظيفة الفن الحداثى، هو ذات المبدأ الذى سيطر على الفكر الفلسفى منذ الإغريق حتى العصر الحديث. فى هذا يقول برجسون "يجب على العقل أن يبحث فيما وراء صيرورة الكيفية، وفيما وراء صيرورة

التطور، وصيرورة الامتداد، عما لا يقبل التغير: أى عن الكيف الذى يمكن تعريفه، والصورة أو الماهية، والغاية. ذلك هو المبدأ الأساس للفلسفة التى نمت خلال العصر الإغريقى الكلاسيكى، وهى فلسفة الصور، أو فلسفة المعانى، إذا نحن استخدمنا مصطلحان أقرب إلى اللغة الاغريقية"(برجسون، التطور الخالق، ترجمة محمود قاسم، الهيئة المصرية للكتاب، ١٩٨٤، ص ٢٧٨). ويبدو أن محاولة إضفاء الثبات والتنظيم على الأشياء هى إحدى مقولات العقل ومبدأ أساس من مبادئه. البحث عن الوحدة فى الكثرة، الثابت فى المتحول، التشابه فى الختلاف...إلخ. وهذا ما يطلق عليه برجسون "الإيدوس" Eidoc وهى كلمة يونانية تعنى "المنظر الثابت الذى يلتقط من الأشياء غير الثابتة".

(١١) عمرو الشريف، كانط واستقلال الإستطيقا، فصول، ٢٠٠٥ ، ص ٦٥.

(١٢) عمرو الشريف، السابق، نفس الموضع.

(١٣) محمد برادة، اعتبارات نظرية لتحديد مفهوم الحداثة، فصول، ٢٠٠٦ ، ص ١٣٥.

(١٤) رينيه ويليك، تاريخ النقد الأدبى الحديث ج٤، ترجمة مجاهد عبد المنعم مجاهد (القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة، ٢٠٠٠) ، ص ٣٩٧.

(١٥) GassetOrtega Y. Dehumanization of Art and Other Essays on ArtCultureand Literature (NY: Princeton University Press 1972) p 17.

(١٦) لويس عوض، فى الأدب الإنجليزى الحديث (القاهرة: الهيئة العامة للكتاب، ١٩٨٧) ص٦.

(١٧) ليوتار، الرد على سؤال: ما معنى ما بعد الحداثة؟ مرجع سابق، ص ٢٢٥.

(١٨) يمكن مراجعة التفاصيل المختلفة لهذا الموضوع فى كتاب:

رايموند ويليامز، طرائق الحداثة- ضد المتوائمين الجدد، ترجمة فاروق عبد القادر (الكويت: عالم المعرفة، ع٢٤٦، ١٩٩٩). ص ٧١ وما بعدها.

(١٩) DeleuzeCinema 2: The Time-Image. Trans Hugh

Tomlinson and Robert Galeta. (Minneapolis: University of Minnesota Press1989) p 77.

(٢٠) DeleuzeIbidp 78.

(٢١) BenjaminWalter. The Work of Art in the Age of its Technological Reproductibility and Other Writings on MediaTranslated by Edmund Jephcott (London: The Belknap Press2008) P 19-20-21.

(٢٢) BenjaminWalter. Ibidp 39.

(٢٣) BenjaminWalter. Ibidp 28.

(٢٤) BenjaminWalter. Ibid33.

(٢٥) آلن هاو، النظرية النقدية، ص ١٣٥.

(٢٦) Jameson، F. Postmodernismor the Cultural Logic of late Capitalism (1984) in The Jameson ReaderP 194 .

(٢٧) كاترين مييه، الفن المعاصر، ترجمة راوية صادق (القاهرة: شرقيات، ٢٠٠٣) ص ٣١.

(٢٨) هارفى، حالة ما بعد الحداثة، ص ٨٥.

(٢٩) Huyssen، After The Great Divide: Modernism، Mass Culture، Postmodernism، p141.

(٣٠) جيمسون، ثقافات العولمة، ص ٢٥٦.

(٣١) Foster، Anti Aesthetics، p 19.

(٣٢) أ. فوجل، السينما التدمرية. ترجمة أمين صالح (بيروت: دار الكنوز الأدبية، ١٩٩٥) ص ١٠.

(٣٣) هارفى، حالة ما بعد الحداثة، ص ٢٩.

(٣٤) هارفى، السابق، ص٢٣٩.

(٣٥) هارفى، حالة ما بعد الحداثة، ص ٣٠.

(٣٦) بودريار، الأشياء الفريدة، ص ٤٢.

(٣٧) FosterHal. Anti Aestheticsp 43.& Huyssen. After The Great Dividep165.

(٣٨) FosterHal. Anti Aestheticsp 112.

(٣٩) DeleuzeFrancis Bacon: The Logic of Sensationp 14.

(٤٠) دولوز، ما هى الفلسفة، ص ١٨٨.

(٤١) DeleuzeThe foldp 27-28.

(٤٢) DeleuzeThe foldp 32.

(٤٣) FosterHal and OthersArt Since 1900p 586.

(٤٤) PattonAnti-Platonism and Artp 142- 143.

(٤٥) FosterHal. and OthersArt Since 1900p 588.

(٤٦) شاكر عبد الحميد، عصر الصورة، ص ٤٠٥.

(٤٧) محمد سبيلا، مشهد الفلسفة الفرنسية المعاصرة بين انزياح الصورة وصيرورة المفاهيم، مجلة مدارات فلسفية، العدد ١٥، ٢٠٠٨، ص ٤٣.

(٤٨) ColebrookClaire. Gilles Deleuzep 97.

- ثمة إعلان بالإنجليزية وجده الباحث على شبكة المعلومات الدولية نصه كالتالى "ليس هناك شىء أكثر تحررا من الطيران خلال مشهد ثلاثى الأبعاد، منفذا مناورات خطرة، ومحاولا تحقيق النصر. تمثل الجبال والسهول ملفات على شبكة الكمبيوتر، وكذلك الاستثمارات المالية.. وقوات الأعداء..ورفيق من الجنس الآخر...كل شىء موجود. شبكة العالم الافتراضى ثلاثى الأبعاد فى انتظارك، كل ما تحتاج إليه هو رقم بطاقة الإئتمان الخاصة بك".

(٤٩) فى سياق شبيه بمقارنة مفهوم السيمولاكرا بالواقع الافتراضى، يقارن إيان بوكانان Ian Buchanan فى مقالته "دولوز والإنترنت" Deleuze and the Internet بين بعض أفكار ومفاهيم دولوز وجاتارى وبين التطور التقنى الهائل الذى جسدته شبكة المعلومات الدولية. المقال منشور

فى- Australian Humanities Review. Issue 43 December 2007. كما نشر على شبكة الإنترنت فى:
http://www.australianhumanitiesreview.org/archive/Issue-December-2007/Buchanan.html.

(٥٠) دولوز، الصورة -الزمن، ص ٥٢. (الترجمة العربية).

(٥١) عز الدين الخطابى، حوار الفلسفة والسينما (الدار البيضاء: منشورات عالم التربية، ٢٠٠٦) ص ٢١.

(٥٢) مدكور ثابت، كيف تكسر الإيهام فى الأفلام (القهرة، الهيئة العامة للكتاب، ٢٠٠٢) ص ٣٦.

(٥٣) أ. فوجل، السينما التدميرية. ترجمة أمين صالح (بيروت: دار الكنوز الأدبية، ١٩٩٥) ص ١٠.

(*) بطبيعة الحال لا يريد جانكس هنا أن يقول أن التحول حدث فى هذه اللحظة بالتحديد، فهذا أقرب إلى العبث. لكنه توقف عند حدث رآه معبراً عن طبيعة وصورة التحول ما بعد الحداثى.

(٥٤) JankesC. The Language of Postmodern Architecture (London: Academy Editions Press1991) P 23 .

* انظر غلاف هذا الفصل.

- كثيراً ما تأثرت مدن العالم العربى بالحداثة الصارمة للقرن العشرين كما تدل هندسة حسن فتحى التى أراد من وراءها إنشاء "عمارة للفقراء" تكون تقليدية، غير مزينة، مادتها الطين الخالص. لكن فيما احتفل بعض المثقفين اليساريين والليبرالين بمشروعه فى "القرنه" وكتبوا عنها وتوافدوا على زيارتها، رفض الفلاحون "الفقراء" السكن فى بيوتها. وما يرسخ، بصرف النظر عن رفض فتحى استعمال الأدوات والتقنية الحديثة فى مبانيه، آنه حداثى لا يرقى الشك إلى حداثيتة؛ اعتماده على التصور الشعبى البسيط وابتعاده الكامل عن التزيين والزخرفة: فالقرنة، مثلاً، هى المكان الذى تستطيع أن ترى فيه مسجداً لا أثر فيه لتزيين أو زخارف إسلامية.

(٥٥) هارفي، حالة ما بعد الحداثة، ص ١٠٢.

(٥٦) هارفي، السابق، ص ٨٤.

(٥٧) BallantyneAndrew. Deleuze and Guattari For Architects (London: Routledge Press2007) p 25.

(٥٨) BallantyneAndrew. Ibidp 36.

(٥٩) بودريار، الأشياء الفريدة، ص ٦٥.

(٦٠) DeleuzeThe Fold. Trans Tom Conley (London: The Athlone Press1993) p 63.

(٦١) BallantyneAndrew. Deleuze and Guattari For Architectsp 39.

(٦٢) بودريار، الأشياء الفريدة، ص ١٢.

(٦٣) ليوتار، الرد على سؤال.....، ص ٢٢٩.

(٦٤) WilliamsJames. Deleuze's Ontology and Creativity: Becoming in ArchitecturePli: The Warwick Journal of Philosophy no 9 (2000)p 219.

(٦٥) BuchananIan. Deleuze and Space (London: Edinburgh University Press 2005) p 18-21.& Deleuze Guat- ،burgh University Press 2005) p 18-21.& Deleuze tariA Thousand Plateausp 208-209.

(٦٦) DeleuzeA Thousand Plateausp 302.

(٦٧) BuchananIan. Practical Deleuzism and Postmodern Space. in Martin Fuglsang and Bent Meier S?rensen (eds) Deleuze and the Social (London: Edinburgh University Press2006) p 140.

(*) مفهوم سيتم شرحه تفصيلا فى الفصل الرابع.

(٦٨) BallantyneAndrew. Ibid98-99.

(٦٩) KesterGrant H. Gilles Deleuze and Contemporary

Architectural PracticeVisual & Cultural StudiesSpring 2003 Vol 45No 1p 37.

(٧٠) JamesonF. "Beyond the Cavein The Jameson ReaderIbid. p 128.

(٧١) JamesonIbid130- 131.

(٧٢) بودريار، الأشياء الفريدة، ص ٥٦.

(٧٣) جانيس مينيك، مارسيل دوشامب: الفن كعدم. ترجمة هويدا السباعى (القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة، ٢٠٠٢) ص ١٥٠ وما بعدها.

(*) فى عام ١٩١٧ قدم مارسيل دوشام أحد أعماله التى أطلق عليها اسم "النافورة" Fountain فى معرض للفنانين المستقلين فى نيويورك. و "النافورة" هو عمل جاهز الصنع، وبالتحديد عبارة عن "مبولة" وقد استقبل هذا العمل فى البداية باستنكار واستهجان شديدين من لجنة تحكيم المعرض ومن المشاهدين، لكن ما لبثت حدة النقد أن خفتت واحتل العمل مكان الصدارة في العديد من المعارض.

(٧٤) FosterHal and Others, Art Since 1900 (London: Thames& Hudson2004)p 486 .

(٧٥) كاترين مييه، الفن المعاصر، ص ٣٠.

(*) انظر غلاف الفصل الثالث.

(٧٦) ديفيد إنجلين، سوسيولوجيا الفن، ترجمة ليلى الموسوى (الكويت: عالم المعرفة ع٣٤١، ٢٠٠٧) ص ٧٤.

(٧٧) DeleuzeDifference and Repetition. Trans Paul Patton (New York: Columbia University Press1994) p 294.

(٧٨) FosterHaland OthersArt Since 1900 p 484.

(٧٩) FosterHal. Anti AestheticsP 45-47.

(٨٠) نيكولاس رزبرج ، توجهات ما بعد الحداثة، ص ٦٧،

(٨١) DeleuzeThe Foldp 27.

(٨٢) DeleuzeGuattariA Thousand Plateaus. p 267.

(٨٣) هارفى، حالة ما بعد الحداثة، ص ٢٣.

(٨٤) HutcheonPolitics of Postmodernism (London: 1989) p 45. Routledg

(*) جون رودريجو دوس باسوس (١٨٩٦ـ ١٩٧٠) كاتب أمريكى، يتميز أسلوبه فى الكتابة القصصية بالجمع بين التقارير الصحفية والشعر والأغانى الدارجة، ليشكل بذلك لوحة نقدية للمجتمع الأمريكى. وقد قام الروائى العظيم إبراهيم صنع الله، ربما لأول مرة فى اللغة العربية، بتطبيق هذا الأسلوب الكتابى فى روايته "ذات" ١٩٩١.

(٨٥) DeleuzeTime- Imagep 182- 183.

(٨٦) نيكولاس رزبرج، السابق، ص ١١٢. وعلى سبيل المثال فى فيلم "المنتقمون" ١٩٩٨ The Avengers للمخرج Jeremiah. S Chechik، يظهر مفهوم التجاور والمزج بين الثقافات والعوالم المختلفة. فالطراز المعمارى للأبنية داخل الفيلم يتردد بين الكلاسيكى والحداثى وما بعد الحداثى، وهناك توظيف واضح لرواية كارول (أليس فى بلاد العجائب) مع شخصية المخبر السرى "شيرلوك هولمز". هذا المزيج العجيب يتضح بصورة أخرى فى الشخصية التى جسدها "شين كونرى" S. Connery فى الفيلم، فهو مزيج من ثقافات عديدة (إنجليزى، تركى، يونانى...) ويظهر هذا فى ملابسه التى يبدلها باستمرار دون مبرر سوى تجسيد هذه الفكرة. وثمة تغيير مربك فى المسميات، فإحدى الشخصيات المحورية فى الفيلم وهى امرأة يطلقون عليها لقب (الأب) Father، فى حين يطلقون لقب (الأم) Motherعلى الشخصية التى تتصدى لها وهو رجل.

(٨٧) (DeleuzeIbidp 21.) وكل ما ذكر فى النص مشاهد من أفلام)

(٨٨) DeleuzeCinema 1: The Movement-Image. Trans by Hugh Tomlinson and Barbara Habberjam (Minneapo-

lis: University of Minnesota Press1986) p 214.

وسنقوم بعرض هذه السمات تفصيلا فى الفصل الرابع، أثناء الحديث عن أزمة الصورة- الفعل.-

(٨٩) ConnorSteven. Postmodernist Culture - An Introduction to Theories of the Contemporary. (Cambridge : Blackwell Publishers1997) pp 87- 113.

(٩٠) BaudrillardJean. The Ecstasy of Communication. Hal. The Anti- Aestheticp 126. in Foste

(٩١) DeleuzeThe Movement-Imagep 131.

(٩٢) نيكولاس رزبرج، توجهات ما بعد الحداثة ، ص ١٤٦.

(٩٣) Deleuze، Guattari، A Thousand Plateaus، p 344.

(٩٤) DeleuzeGuattariIbidp 97- 98.

(*) قدم دولوز وجاتارى تحليلا مطولا لهذه الأنواع الموسيقية فى كتابهما المشترك "ألف ربوة" ص ٣١٠ (الترجمة الإنجليزية) وما بعدها.

(٩٥) جيمسون، التحول الثقافى، ص ١١٢.

(٩٦) نيكولاس رزبرج، توجهات ما بعد الحداثة، ص ٦٦.

(٩٧) نوريس، مقدمة موسوعة كمريدج فى النقد الأدبى، ج ٩، ص ٢٨.

(٩٨) هارفى، حالة ما بعد الحداثة، ص ٧٣.

(٩٩) Deleuze and Guattari. Kafka: Toward a Minor Literature. Trans by Dana Polan (London: University of Minnesota Pres 1986) p 54.

(١٠٠) إيتالو كالفينو، مدن لا مرئية، ص ٨ من مقدمة الترجمة العربية.

(١٠١) Roland BarthesImage-musicTextp 42.

(١٠٢) دولوز، ما هى الفلسفة، ص١٧٣

(١٠٣) فوكو، نحو نظرية جمالية للوجود، حوار مع فوكو ت كاميليا صبحى. مجلة إبداع ع٤، ص ١٠٣.

(١٠٤) عمر آوكان، النص والسلطة، ص ٥٩.

(١٠٥) عمر آوكان، السابق، ص ٥٩.

(*) في العام ١٩٩٠ وانطلاقًا من منظور حداثي جدًا كتب الناقد كاظم جهاد مجموعة من المقالات عن "أدونيس منتحلا"، حيث بات مهووسًا بفكرة مطاردة "سرقات" أدونيس لمؤلفين وشعراء فرنسيين.

(١٠٦) هارفي، السابق، ص ٧٣ ، ٧٥.

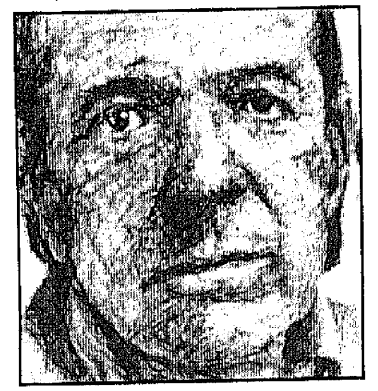
(١٠٧) بارت، لذة النص، ترجمة منذر عياشي (الدار البيضاء، مركز الإنماء الحضاري، ١٩٩٢) ص ٣٨.

(١٠٨) هارفي، حالة ما بعد الحداثة، ص ٢١٢.

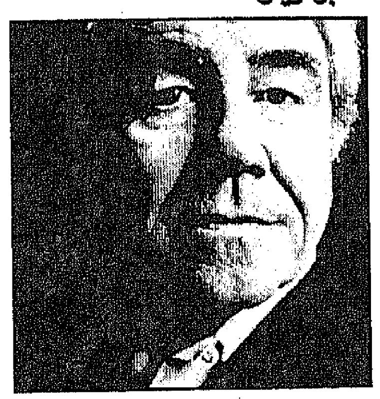
فوكو



دولوز



بودريار



الفصل الرابع:

نماذج من فلاسفة ما بعد الحداثة فوكو، دولوز، بودريار

١- ميشال فوكو

من أشهر فلاسفة النصف الثانى من القرن العشرين، فيلسوف وعالم اجتماع ومؤرخ، بدأ من البنيوية واستطاع أن يتجاوزها فى مؤلفاته المتأخرة مقتربا من الإطار النظرى لما بعد الحداثة[١]. اشتهر فوكو بدراسته المتعمقة لمفهوم السلطة، وهو مفهوم رئيس فى الفكر الفلسفى ما بعد الحداثة. وقد قدم فوكو طرحا مختلفا لهذا المفهوم يختلف عن كافة الأطروحات التى قدمت من قبل، رغم تأثره الواضح بتحليل نيتشه لهذا المفهوم فى سياق تحليله لإرادة القوة.

يعارض فوكو بداية، فى نظريته فى السلطة، التصور الماركسى الكلاسيكى ونظريات الحق الطبيعى. لا وجود لذات أو لفاعل يملك السلطة، مثلما لا وجود لجهاز (الدولة) ينفرد لوحده باستعمال السلطة. يقترح فوكو نموذجا إستراتيجيا للسلطة، فلا ينبغى النظر

إلى السلطة كملكية قارة ومستقرة فى يد ذات فردية أو جماعية، وإنما يجب التفكير فى السلطة كإنتاج لإستراتيجيات الصراع بين القوى. يتحدث نيتشه عن تعدد علاقات القوى وكثرتها، بحيث لا تنبع من ذات واحدة ممتلكة للقوة. فالسلطة هى علاقات قوى بحيث أنها تشكل نظاما وتسلسلا، أو انقطاعا وانفصالا. إنها منبثة فى كل العلاقات الاجتماعية والرمزية المتصادمة. لا تفرض السلطة من فوق، بل تأتى من تحت، لا تنجلى فى العلاقات الثنائية بين الحاكمين والمحكومين بل بالأحرى فى علاقات القوة المجسدة فى آليات الإنتاج داخل الأسرة، والمجموعات الصغيرة، وداخل المؤسسات، وتسرى فى الجسد الاجتماعى بأسره:

"إن القوة تأتى من تحت، ومن ثم لا ثنائية ولا تعارض بين السائدين والمسودين فى جذور علاقات القوة، ولا ثنائية تنطلق من القمة إلى القاعدة ".

فالسلطة هى دوما شكل خاص ومؤقت لصراع ما يفتأ يتكرر، والصراع المتكرر بكيفية دائمة لا يسمح باستقرار السلطة فهناك حرب لا هوادة فيها، دائمة ومستمرة من أجل السلطة، وامتلاكها رهين بالشروط المتغيرة، والإستراتيجيات المتقلبة، السلطة علاقة، والعلاقة تتغير باستمرار، لا يمكن الحديث عن مركز السلطة أو سلطة المركز، فهى منبثة ومنتشرة فى كل مكان، وفى داخل الجسم الاجتماعى برمته. وبهذا المعنى فالسلطة غير منضبطة لحدود "السياسى"، إنها تتجاوز تخومه.

ما تفتأ الحداثة تولد أشكالا جديدة للسلطة تختلف عن إطار التصور الماركسى للدولة. فالدولة لا تحتكر السلطة كما هو شائع وكما تقترح النظريات الكلاسيكية للسلطة "توجد علاقات قوة بين كل نقطة فى الجسم الاجتماعى: بين الرجل والمرأة بين أفراد الأسرة (...) بين كل من يعرف وكل من لا يعرف".

إن السلطة هى نتاج لصراع لا يتوقف ولا ينتهى، كما أنها متحرّكة وليست مستقرة، إذ الصراع مستمر ودائم من أجل السلطة وبواسطتها. وامتلاك السلطة تتحكّم فيه شروط كثيرة متغيّرة، وإستراتيجيات متقلّبة. لهذا فهى تتحدّد كعلاقات متغيّرة بين قوى.

إنّ السلطة بهذا المعنى لا تنضبط بما هو سياسى، بل تتجاوز باستمرار مجال السياسى وتخومه. وهذا يعنى أنّ السلطة غير قابلة للاختزال إلى الدولة – كما ترى الماركسية– لأنّ الدولة ليست وحدها التى تحتكر السلطة، لأنّ هذه الأخيرة كما سبقت الإشارة إلى ذلك، لا مركز لها، كما أنها متشظّية ومبعثرة فى كل أنحاء الجسد الاجتماعى. فهى توجد على صعيد الفرد الواحد، والمعرفة، والخطاب، والسلوك، كما توجد على صعيد الأسرة والمدرسة والمستشفى والقيم..إلخ.

إنّ هذا الطابع الميكروفيزيائى للسلطة يثبت تهافت التصورات السياسية التى تختزلها فى أجهزة الدولة. إذ السلطة شبكة Un rai-seau لا مركز لها، ولا تتجسّد فى أى جهاز محدّد حتى ولو كان ذلك الجهاز هو الدولة نفسها.

لا يعنى هذا الكلام أنّ فوكو يقلّل من شأن سلطة الدولة، وإنّما يسعى أن يبيّن الطابع المنتشر للسلطة غير القابل للاختزال. وما ذلك إلا لأنّ الدولة لا يمكن أن تستنفد كل أشكال علاقات السلطة. ومن جهة أخرى فالدولة لا تستطيع القيام بوظائفها اعتمادا على ذاتها وقدراتها الخاصة، إذ هى فى حاجة لخدمات الأسرة، والمدرسة، والشارع، والصورة، والمعلومة، والمعرفة، والرمز، ومختلف أشكال الإنتاج التقنى والفنّى.

إن تركيز النظرية الماركسية للسلطة على الدولة عاجز عن تفسير ميكروفيزياء السلطة Micro-physique du pouvoir، فلا يمكن تناول هذا المفهوم المجهرى للسلطة من منظور جهاز مركزى مجسد فى الدولة، يبحث فوكو أيضا عن تشكل وإعادة إنتاج بنيات معقدة للسلطة بالاعتماد على النموذج الاستراتيجى الذى بمقتضاه تفهم العلاقات الاجتماعية للسلطة ضمن سيرورة يتم من خلالها توليد بؤر للسلطة فى كل مكان، مثل شبكة فى نظام لا مركز له، فالسلطة لا مركز لها، ولا تتجسد فى جهاز سياسى، وبالتحديد فى جهاز الدولة، فهى منتشرة فى كل الجسم الاجتماعى، وغير ثابتة ولا مستقرة، وتتحول من مكان لآخر:

"لا أزعم أن الدولة لا أهمية لها، ما أريد قوله، هو أن علاقات القوة، وبالتالى أن التحليل الذى ينبغى أن تخضع له، يتجاوز بالضرورة حدود الدولة. وذلك بمعنيين: أولا وقبل كل شئ لأن الدولة، وبالنظر إلى حضور كل أجهزتها، بعيدة كل البعد عن أن تكون قادرة

على ملء مجمل علاقات السلطة، ثانيا: لأن الدولة لا يمكن أن تؤدى وظيفتها سوى بالاعتماد على غيرها، أى على علاقات القوة الموجودة. إن الدولة هى بنية فوقية تدخل فى علاقة مع كل سلاسل شبكات القوة التى تسكن الجسم، والجنسية والأسرة والمعرفة والتقنية وهلم جرا يعارض فوكو التصورات الاختزالية، والإستاتيكية للسلطة(٢).

إنّ مفهوم فوكو للسلطة يتجاوز المجال السياسى كما يتجاوز المجال الإيديولوجى. إذ هى ليست جهازا بل علاقة، وهى غير مستقرّة ومتمركزة فى مكان محدد، بل توجد مبعثرة فى كلّ أنحاء الجسد الاجتماعى، إنّها توجد فى كلّ الأمكنة وخصوصا فى تلك التى لا يعتقد أنها من الممكن أن توجد بها. إنها كما يقول فوكو، "توجد فى كلّ مكان ولا مكان بعينه"، لا مركز لها ولا أطراف لها، تحكم سيطرتها على كلّ شىء، وهى سيرورة بدون ذات، وليست مفعولا لذات فردية أو جماعية أو تاريخية أو رمزية، بل هى مفعول لنسيج من العلاقات والمؤسسات، مثل الأسرة والسجن والعيادة والمدرسة والحزب والمذهب..إلخ.

فى كتابه تاريخ الجنسانية The History of sexualityيذكر فوكو أن النموذج القانونى للقوة نلاحظه فى صورة الأمير الذى يحدد الحقوق، والأب الذى يمنع أفراد العائلة، والمراقب الذى يلزم بالصمت...فى جميع هذه الحالات تتخفى القوة بصيغ قانونية، وفى جميع هذه الحالات يكون المطلوب هو الطاعة. فالفرد الذى يواجه القوة/ القانون، هو الذات المطيعة. بكلمة أخرى، هناك قوة شرعية

فى جانب، وإنسان مطيع خاضع فى جانب آخر. هذه القوة المطابقة للقانون هى قوة كبح أو قوة قمعية. إناها قوة سلبية مانعة، القوة التى تقول لا، فليس غريبا أن يكون رمزها السيف أو النسر أو الأسد.

كان ذلك فى الماضى، فى القرن الثانى عشر وعبر القرون التى تلته، غير أنه فى القرن السابع عشر، وما تلاه، ظهر نوع جديد من القوة مضاد للنوع القديم الذى ارتبط بمفهوم سيادة الملك. هذا النوع الجديد يسميه فوكو "قوة النظام" وهو فى رأيه من أعظم إنجازات المجتمع البورجوازى. وهو غير مرتبط بصورة القانون، ونقول: لا يمثله قانون من القوانين. وهو بالإضافة إلى ما تقدم، لا يقدر نظام الكبح أو القمع أن يصفه. هذا النوع الجديد من القوة لا يثبته مفهوم الحق، بل مفهوم التكنيك، ولا يفهم بالإشارة إلى القانون، بل بواسطة التطبيع، ولا بالعقاب، بل بالمراقبة والضبط، أى بطرق ووسائل تتعدى الدول وأجهزتها. هذا النوع من القوة لا يملكه فرد أو مجموعة من الأفراد، أى إنه ليس له مركز أو محل معين، إنه علاقة قوة تمارس مع لغة الصدق وإنتاج الصدق. يقول فوكو: "يجب تحليل هذه باعتبارها قوة دائرةن أو بالأحرى كشىء لا يقوم بوظيفة إلا بصورة مسلسلة، فلا يمكن موضعتها هنا أو هناك، أو فى يد إنسان، أو اعتبارها بضاعة، أو جزءا من ثروة. هذه القوة تستخدم أو تمارس عبر تنظيم يشابه الشبكة. والأفراد لا يدورون بين خيوطها فقط، إنهم دائما بوضع فيه يخضعون لهذ القوة ويمارسونها. وهذه القوة لا

تفهم بتصور قانونى كعلاقة بين حاكم سيد ورعاياه، ولا بفكرة التضاد بين الدولة والمجتمع.

باختصار نقول: إن فوكو قد استبدل المفهوم القانونى للقوة بما يسميه علاقة القوة الموجودة فى كل ناحية من نواحى المجتمع، لأنها تنطلق من كل ناحية من نواحيه، كأنما شبكتها والمجتمع على هوية واحدة. وشبكة القوة هذه فى المجتمع الحديث تقوم بالتطويع، اى بإخضاع الأفراد وصياغتهم وفقل للمعارف الجديدة، ففى كتابه النظام والعقاب: ولادة السجن، الذى هو أول كتاب يشرح فيه نظريته فى القوة: يقول فوكو: "إن علوم الجريمة والطب والنفس والتربية والاجتماع....وغيرها من العلوم الإنسانية، تنتج آليات وفنونا للمراقبة والفحص والتصنيف وصياغة الأفراد وتطويعهم وتطبيعهم وفقا لأنظمتها المعرفية"(٣). وبناء على ذلك يفترض فوكو أنه لا توجد معرفة لا تفترض وجود قوة وراءها، وليست هى مؤلفة لقوة فى الوقت ذاته. والخلاصة أن فوكو يكشف القناع عن أن المجتمع المدنى عبارة عن ذوات خاضعة لعلاقات القوة/ المعرفة المتعددة المراكز فى طول المجتمع وعرضه.

* * *

من ضمن القضايا التى اهتم بها ميشيل فوكو، وهى غير منفصلة عن تحليله لمفهوم السلطة، قضية العلاقة بين الصورة واللغة أو ما هو مرئى وما هو منطوق، وقد خصص فوكو كتابه الكلمات والأشياء لمناقشة تلك القضية، وقد ناقش الفيلسوف الفرنسى جيل

دولوز بتوسع تلك الإشكالية فى كتابه فى كتابه المعرفة والسلطة ١٩٨٧والذى خصصه عن فوكو، وبحيث يمكن القول إن "التيمة الرئيسة لهذا الكتاب، هى التفرقة بين نظام المرئيات ونظام العبارات، وهى نفس تيمة كتاب "الكلمات والأشياء" لفوكو". (*) وقد كان منطلق فوكو فى هذا النقاش ابستمولوجى، أى أنه كانت تشغله مسألة التعارض والاختلاف بين نمطى المعرفة، اللغوية والمرئية، وعلاقة ذلك بالوعى.

ينطلق فوكو فى فهمه للعلاقة بين اللغة والصورة، من أن لكل منهما عالمه المستقل والمتمايز عن الآخر، وأنه ليس ثمة أولوية لأحدهما على الآخر "إن ما بين الكلام والرؤية، أو ما يرى وما يعبر عنه، ثمة انفصال، فما يرى لا يجد موقعه إطلاقا فى ما يقال، والعكس بالعكس،وثمة سبب مزدوج يمنع وجود اتصال بينهما: "للعبارة موضوعها الملازم الخاص بها، وهى لا تعدو قضية تحيل إلى ظرف ما أو موضوع بعينه، مثلما يقضى بذلك المنطق، لكن المرئى ليس معنى أبكم صامتا، أو مدلولا بالقوة يخرج إلى الفعل متجسدا فى اللغة"(٤). ولعل فوكو بهذا الطرح يعبر عن رفضه لإطروحة بارت التى يقول فيها إن العالم أبكم وهو فى حاجة إلى اللغة حتى ينطق، فهو ينفى إمكانية أن تحل اللغة محل الأشياء، كما أن الصورة لا يمكن أن تحل محل اللغة، وفى السياق ذاته يقول بودريار "لا أعتقد فى وجود علاقة من أى نوع بين الصورة والنص، بين الكتابة وما هو بصرى... فالصورة والنص سجلان متفردان، ينبغى المحافظة على

تفردهما"[٥]. على أن هذا الاستقلال لا ينفى وجود علاقة بينهما، لكنها ليست علاقة توائم وتصالح، كما أنها ليست علاقة خصام وتشاكل، إنها علاقة صراع وعراك، صراع يتم داخل عملية التفكير ذاتها بين المشهد واللغة.

يربط فوكو بين إشكالية النص والصورة وإشكالية المعرفة عموما، إذ المعرفة يتجاذبها طرفان: الرؤية واللغة، وعملية التفكير فى النهاية هى محصلة علاقة المشهد باللغة.. الصور بالكلام "يتشكل التفكير من الرؤية والكلام، غير أنه يتم بينهما، فى الفراغ الذى يفصل الرؤية عن الكلام. إن التفكير يعنى خلق الاشتباك فى كل حين، إنه دوما تراشق بالسهام، تسليط بريق الرؤية على الكلمات، والإصغاء إلى همس الأشياء المرئية..التفكير هو جعل الرؤية تبلغ حدها الخاص بها، وجعل الكلام يبلغ حده الخاص به. فيصيران معا الحد المشترك الذى يوصل الرؤية بالكلام والكلام بالرؤية، وذلك بالفصل بينهما"[٦]. عملية التفكير إذن تتم من خلال التوتر التى ينشأ نتيجة تصارع اللغة والصورة، تتم داخله، فى الفجوة التى تفصل الكلام عن الرؤية.

لا يمكن اختزال عملية التفكير فى ملكة واحدة، ليس التفكير فطريا ولا مكتسبا. ليس عملا تمارسه ملكة ما من الملكات، وليس بالمقابل اكتسابا يتلقاه المرء نتيجة احتكاكه بالعالم الخارجى. وهنا يعود فوكو إلى أنتونين أرتو " A. Artaudفتجاه الفطرى والمكتسب، وفى مقابلهما، يقول أرتو بالمتأصل congénital، تأصل التفكير كتفكير، تفكير يأتى من خارج أبعد من أى عالم خارجى، وأقرب

بالتالى من أى عالم داخلى"(٧). ووفقا لفوكو فإن العالم يتكون من مساحات بعضها فوق بعض، وأنظمة عبارات أو أبنية، إلا أنّ هذه الأبنية يخترقها فى الوسط شرخ يفصل بين اللغة من جهة، والصورة من جهة أخرى، يفصل بن العبارات والمرئيات فى كل بناء من الأبنية، أى بين شكلى المعرفة اللذين لا سبيل إلى تقليصهما أو رد أحدهما إلى الآخر. ألا وهما الرؤية واللغة... "نحن إذن مأخوذون فى حركة مزدوجة، نتجه نزولا من بناء إلى آخر ومن شريحة إلى أخرى، نعبر المساحات واللوحات والمنحنيات، نقتفى أثر الشرخ. بغية بلوغ داخل العالم، أو كما قال ملفيل: نبحث عن غرفة فى الوسط والرهبة تتملكنا من ألا نعثر فيها على أحد"(٨). وفى هذا الاتجاه كان فوكو يؤكد أن المشادة أو العراك، يتطلبان مسافة عبرها يتبادل الخصمان "التهديد فيما بينهما والوعيد"، ويقتضيان أن مكان عراكهما "لا يمكن الوقوف عليه" أو إثبات وجوده فى محل، مما يشهد على أن المتعاركين لا ينتميان لذات الفضاء الواحد، ولا يرتبطان بنفس الشكل "من الواجب التسليم بوجود عراك وصراع حقيقيين، أو على الأصح هجومات متبادلة وتراشق بوابل من السهام، وحملات للتقويض والهدم، وطعن بالرماح. علينا أن نقر بوجود معركة حامية الوطيس بين النص والصورة، سقوط الصور وسط الكلمات، بريق كلامى يجوب الصور، شقوق خطاب تتخلل شكل الأشياء، والعكس"(٩).

إن الصورة والكلام ينطويان على شرط ومشروط، الضوء والرؤية، اللغة والعبارات، لكن الشرط لا يحتوى المشروط، بل يعرضه

فى فضاء تناثر وتفريق، ويعرض نفسه هو، كشكل خارجى. "فبين المرئى وشروطه تنسل العبارات كما تنسل فى لوحة ماجريت "هذا ليس غليونا". وبين العبارة وشرطها تنساب الرؤى، كما هو الأمر لدى "روسيل" الذى لا يكشف عن الكلمات دون أن يظهر الأشياء..إن العبارات والرؤى تتصارع فى عراك متبادلتين القسر والإكراه أو تستوليان على بعضهما البعض، مكونتين بذلك، فى كل مرة، "الحقيقة"، من هنا قول فوكو "الكلام والرؤية...رغم أنهما لا يتعلقان بذات الشىء، ورغم أننا نتكلم لا عما نراه، أو نرى ما لا نتكلم عنه؛ لكنهما معا، يكونان البناء المعرفى، ويتغيران، فى الوقت ذاته، من بناء إلى آخر، وإن كان تغيرا لا تحكمه ذات القواعد"(١٠).

يقول دولوز عن كتاب الكلمات والأشياء لفوكو "ما دمنا لبثنا عند حدود الكلمات والأشياء، فإننا سنتوهم أننا نتكلم عما نراه، ونرى ما نتكلم عنه، وأن الأمرين مرتبطان: ويعنى هذا أننا نظل عند المستوى الاختبارى ولا نتجاوزه بعد. لكننا بمجرد ما نتغلغل فى الكلمات والأشياء، نكتشف العبارات والرؤى، فيرتفع الكلام والرؤية إلى مستوى أعلى قبلى، حتى أن كلا منهما يبلغ حده الخاص به والذى يفصله عن الآخر، مرئى لا سبيل إليه إلا بالرؤية، ومعبر لا سبيل إليه إلا بالكلام. ومع هذا، فإن الحد الخاص الذى يفصل كلاهما، يعد فى الوقت ذاته الحد المشترك الذى يجمعهما والذى يتخذ وجهين غير متماثلين: كلام أعمى ورؤية صامتة. وفوكو فى هذا، وفقا لدولوز، قريب من السينما المعاصرة(١١).

إن العلاقة بين الرؤية واللغة أو التمايز بينهما يستدعى الحديث، وفقا لفوكو، عن الفينومينولوجيا، ذلك أن الفينومينولوجيا قدمت اسهامات عديدة حول هذه الإشكالية. اقترحت الفينومينولوجيا فكرة القصدية كمحاولة لتجاوز كل نزعة سيكولوجية وكل نزعة طبيعية، لكنها تظل، وفقا لقراءة دولوز لفوكو، حبيسة نزعتين: سيكولوجية، وطبيعية، إلى حد أن ميرلوبونتى قد صرح أن الفينومينولوجيا لم تعد تكاد تتميز عن "المذهب". فهى تؤسس من جديد نزعة سيكولوجية أساسها تركيبات الشعور والوعى، وفى الوقت ذاته، تؤسس لنزعة طبيعية أساسها "التجربة العيانية" expérience sauvage والإدراك المباشر للشيء من حيث هو ذاته حاضر أمام الوعى دون وساطة. هذه الازدواجية لم تستطع فكرة "القصدية" Intentionتجاوزها، لأنها هى الأخرى لم تميز بين نمطى الوجود: اللغة والرؤية "ليس ثمة شيء قبل المعرفة، ولا وراءها. بل المعرفة مزدوجة إزدواجا يتعذر تقليصه أو اختزاله، إنها كلام أو رؤية، لغة ورؤية، وذلك هو السبب الذى من أجله ليس ثمة قصدية"[١٢]. ويرى فوكو أن الفينومينولوجيا، رغبة منها فى إقصاء النزعتين السيكولوجية والطبيعية اللتين كانتا ما تزالان تثقلان كاهلها، تجاوزت بنفسها القصدية كعلاقة للشعور بموضوعه "أى الموجود"، مع هيدجر وميرلوبونتى، نحو الوجود..انثناء الوجود Le pli de l'être، من القصدية إلى الانثناء، ما دام الوجود هو أساسا انثناء للوجود بالموجود. وما يريد أن يخلص إليه فوكو فى هذا الصدد، وفقا لقراءة جيل دولوز، هو أن فكرة القصدية لا تصلح

أن تكون أساسا لعلاقة الذات بالموضوع، وذلك فى رأيه يعود إلى:

١- أن الموضوع لا يتكون من طبقة واحدة وإنما من طبقات عديدة، وهو ما يطلق عليه"انثناء الوجود والموجود"، فهناك طيات عديدة للشيء الواحد، وهذه الطيات لا تكون حاضرة أمام الوعى مباشرة(*)، لذا فإن القصدية تقف أمامها عاجزة، وهذا، وفقا لدولوز، ما تنبه إليه هيدجر وميرلوبونتى "يعود الفضل إلى ميرلوبونتى، ومن قبله هيدجر، فى أنه أوضح كيف يكشف الوجود عن نفسه كانثناء، وهذا هو موضوع المرئى واللامرئى".

٢-أن اللغة تقف حائلا أمام قصدية الوعى لموضوعه، فميدان اللغة غير ميدان الرؤية، والمثال الذى يشير إليه فوكو فى هذا السياق، هى لوحة ماجريت سابقة الذكر "هذا ليس غليونا"، فما يقصده الوعى فى اللوحة هو الغليون، أو رسم الغليون، لكن تأتى العبارة "هذا ليس غليونا" لتقف حائلا أمام قصدية الوعى "كما لو كانت القصدية تدحض نفسها وتنهار".

٣-إذا كانت المعرفة تتكون من شكلين أو نمطين، الرؤية واللغة، فإن كل شكل يفرض أدواته المستقلة والمميزة لنمط المعرفة الذى يقدمه، لكن القصدية لا تفرق بين هذين النمطين وتتعامل معهما كما لو كانا موضوعا واحدا "لا وجود مثلا لموضوع هو الحمق يتجه إليه وعى ما ويقصده. بل الحمق ينظر إليه بكيفيات مختلفة ومتباينة، ويعبر عنه بأساليب مختلفة كذلك، وفقا لعتبات كل عصر، فنحن لا نرى نفس الحمقى ولا نعبر عن نفس الأعراض".

يبدو هذا النقد غريبا، خاصة عندما يكون مصدره فوكو، ذلك أن المنهج الفينومينولوجى، وإن لم يسع للتمييز الحاسم بين اللغة والصورة، لم يكن أبدا منهجا فى الوصف أو الملاحظة التجريبية فقط، فإذا كان وصف ما هو معطى إحدى ثوابت المنهج الفينومينولوجى، فإن هذا الوصف ما هو إلا مرحلة من مراحل عدة "فقد اتسع المنهج ليستوعب التفسير الذى يتجاوز ما هو معطى بشكل مباشر فى الخبرة. والتفسير هنا هو كشف لمعانى طبقات مستورة من الظواهر".(١٢*) وبالتالى لا يمكن النظر إلى المنهج الفينومينولوجى على أنه صالح للتطبيق فقط على الموضوعات الحاضرة أمام الوعى بصورة تجريبية مباشرة، وكما لاحظ شبيجلبرج(١٣)، فليست كل معانى الخبرة والسلوك الإنسانى سهلة المنال، فهناك حالات من الغموض متأصلة فى قلب الظواهر نفسها، وليست على السطح، ولا يمكن الاقتراب منها عن طريق الوصف المباشر، من قبيل: مشكلات الوجود الإنسانى وموقف الإنسان داخل عالم ملغز.

إن شرط المرئى هو الضوء lumière وشرط النص هو اللغة، لكن الشرط لا يحوى المشروط بل يعرضه فى فضاء تناثر وتفريق، ويعرض نفسه هو، كشكل خارجى. لكن ثمة تداخل بين المجالين. تقتحم العبارات المرئى، ويقتحم المرئى العبارات، مثال الأولى لوحة "ماجريت" هذا ليس غليونا، والثانى كتابات ريمون روسيل. فبين ما يرى وما يعبر عنه، علينا أن نتصور جميع الصلات والمظاهر التالية:

تغاير الشكلين، اختلاف طبيعتهما، عدم تطابقهما، تبادل التأثير، العراك والاشتباك، الأولية المحددة التى يمارسها أحدهما على الآخر[١٤].

من بين الأمثلة التى اعتمد عليها فوكو فى هذا النقاش، لوحة رينيه ماجريت "هذا ليس غليونا"[١٥] ١٩٢٩ Ceci n'est pas une pipe، وهى اللوحة التى كانت موضع تحليل من ميشال فوكو وكتب عنها مقالته "خيانة الصورة" trahison de l' image، ودارت بينه وبين ماجريت نقاشات عديدة حولها.

كل من يلقى ببصره على لوحة ماجريت، سيفاجأ، لا محالة، بغرابة هذه اللوحة التى تتقيد إلى أقصى حد بقواعد التمثل مع أن كل ما فيها "يقول" بعكس "ما تصوره". يتعلق الأمر بهذه اللوحة التى تجسد فى فضائها لوحة أخرى وقد رسم داخل إطارها غليون، وتحت هذا الغليون المجسد في اللوحة المرسومة، كتب بحروف بارزة: "هذا ليس غليونا" ceci n'est pas une pipe. وفوق اللوحة المرسومة والمحمولة بمسند، يظهر غليون آخر كبير معلقا فى الفضاء لا يخالف الموضوع المرسوم سوى فى لونه المائل إلى السواد.

ما يرمى إليه ماجريت هنا فى هذه اللوحة هو إزالة كل علاقة تمثلية بين "المكتوب" و"المرئى"، فكأن للأول نظاما آخر لا يتقاطع مع نظام الثانى رغم أن الفضاء الذى يسبح فيه هذان الطرفان (أعنى العبارة المكتوبة والغليون المرسوم) هو فضاء التمثل الكلاسيكى لأن لا شىء فيه يخالف الفضاء المعتاد.

بالفعل إن ماجريت يتعمد بث التباين بين "الكلمات" و"الأشياء" ويواصل إبراز هذا التباين بأشكال مختلفة. فما من مرة قام فيها برسم شيء يحوى بداخله كلمات أو جمل إلا وتعمد التركيز على الاختلاف الذى ينخر "المكتوب" و"المرئى". لكنه بدل أن يقف عند هذا الحد فهو يمضى إلى حيث يكون بالمستطاع الوقوف على "تباين التباينات" écart des écarts حاذفا- مثلما يفعل بورجيس- القاعدة التى تستطيع توحيدهما فى هوية مشتركة، وكأن ما يهمه بالدرجة الأولى ليس هو أن يتعرف المشاهد فى موضوعاته المرسومة على نماذج أصلية، بل هو أن يطلق العنان لبناء صور تشبه دوما الموضوعات الواقعية لكنها لا ترتبط بها بأى رباط ماهوى.

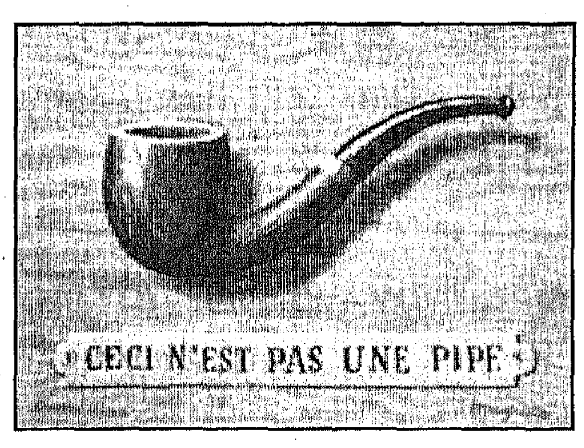
لا داعى إذن لأن نبحث للغليون المرسوم فى إطار اللوحة عما يطابقه فى الواقع فهو ليس إلا رسما، ولا داعى لأن نجد للغليون المعلق فى الفضاء عن موضوع ينطبق عليه، فهو ليس إلا "تشابها ضبابيا" une similitude nuageuse كما يقول فوكو، مثلما أنه لا داعى للبحث للعبارة "هذا ليس غليونا" عن موضوع تحيل عليه، فهى ليست إلا عبارة مكتوبة لا تشبه سوى نفسها ولا تمثل سوى ذاتها. أجل، إن كل هاته الموضوعات لا تعدو أن تكون سوى سيمولاكرات. ولهذا يصر فوكو فى تعليقه على نفس اللوحة بأن التشابهات عند ماجريت "لا تثبت ولا تمثل أى شيء خارجها"(١٦).

ما يحدث هو أن المشاهد للوحة ماجريت "هذا ليس غليونا"، دون أن يقرأ التنويه الذى يخترق اللوحة من أن الذى تشاهده ليس

غليونا، يتبادر لذهنه على الفور أن ما يشاهده هو صورة لشيء مألوف ومتعارف عليه بـ"الغليون"، لكن ما إن يقرأ تنويه ماجريت حتى تبدأ قناعاته القبلية فى الاهتزاز، ليسأل نفسه إذا لم يكن هذا الذى أراه غليونا فأى شيء يكون؟ وما يلبث أن يحاول جاهدا التدقيق فى اللوحة من جديد حتى يكتشف سبب هذا التنويه، أى محاولة للبحث عن الاختلافات التى قد تكون موجودة فى الرسم بين الغليون "الذى هو ليس غليونا" والشيء المتعارف عليه فى الحياة بأنه غليون، والتى دفعت الرسام لأن يضع تنويهه، لكن هذا التدقيق لن يسفر إلا عن خيبة أمل، إذ إن ما يشاهده فى اللوحة هو غليون بالفعل. لكن المفارقة هى أن المشاهد لن يترك اللوحة وهو مقتنع أتم الاقتناع بصدق ويقين ما رأته عيناه، سوف يتركها وهو ما يزال فى حالة من الالتباس، باحثا عن سر هذه العبارة التى تخترق اللوحة؟ وعما إذا كان ما رأته عيناه هو الحقيقى أم أن العبارة لها مبررها وبالتالى تكتسب مصداقية أكبر من الصورة المجسدة؟ وإذا ما سألنا المشاهد بعد ذلك عن موضوع اللوحة هل هو الغليون؟ لن نجد إجابة واثقة، وإنما سيأتى الرد بربما.. ربما تكون غليونا، وربما لا.

أيهما يمتلك الأولوية، الصورة أم الكلمة؟ اللغة أم المرئى؟ بالتأكيد هذا هو التساؤل الذى كان يقصده ماجريت من لوحته، إذ لم يهدف ماجريت تقديم نوع من الخدعة البصرية المتعارف عليه فى بعض التصاوير والتى فحواها "أن هذا الذى تشاهده يحتوى على شكل آخر إذا غيرت الوضع الذى تنظر من خلاله للوحة"، كما لم يقصد

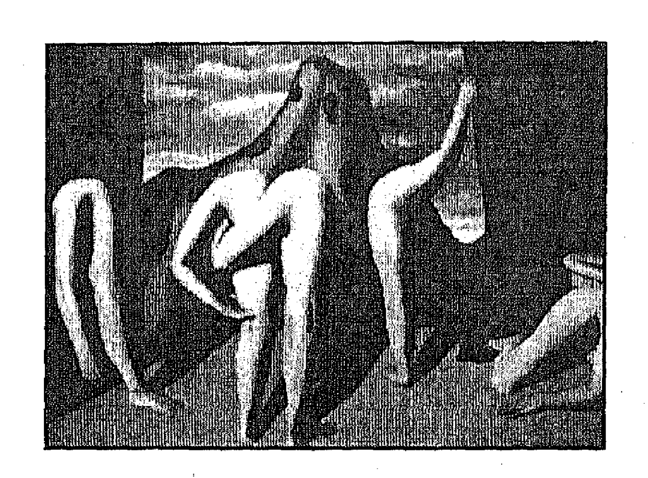
إثارة نوع من الالتباس والحيرة لدى المشاهد، إنما هو فقط أراد أن يطرح التساؤل السابق لكن بالرسم، يعضد هذا الرأى أن ماجريت لم يجعل من عبارته تعليقا أو اسما للوحته، كما هو الحال فى لوحات أخرى، بل جعل العبارة حاضرة فى فعل التلقى ذاته، فى قلب الصورة ذاتها، بحيث يصعب تجاهلها، والاكتفاء بفعل المشاهدة.



ماجريت، هذا ليس غليونا

ثمة مغزى آخر للوحة ماجريت، إذ يمكن النظر إليها على أنها تحمل رسالة مفادها "هذا ليس غليونا، إنه رسم". فالغليون المرسوم، ليس غليونا بالفعل؛ إن هو إلا صورة غليون. مجرد رسم للغليون. وتلك هى الخيانة؛ لأننا لن نقدر فى النهاية أن نمد أيدينا ونحشو الغليون تبغا، وندخنه، أو أن نقضم التفاحة (فى لوحة هذه ليست تفاحة)! وهذا المعنى، الذى أراد ماجريت أن يقدمه يتقاطع مع العديد من أعماله الأخرى التى حاول أن يناهض من خلالها فكرة التمثل فى الفن، كما عرضنا لذلك فى الفصل الثالث.

والواقع أن موضوع "خيانة الصورة" هذا كان محورا لأعمال ماجريت قاطبة. فهو كرسام كانت تشغله إشكالية العلاقة بين الصورة والكلمة. اللغة تختزل العالم والأشياء، في مجرد كلمات، وما تلبث هذه الكلمات بمرور الوقت أن تشكل حجابا كثيفا يقف حائلا بيننا وبين جوهر الأشياء، لذا كانت دعوة ماجريت لأن ننظر إلى عمق الأشياء لا إلى ظاهرها. لأن اسم الشيء لا يعني الشيء نفسه. فكلمة "وردة"، لا تحمل لون الوردة ولا رائحتها ولا جمالها. هي كلمة أطلقت من قديم على هذا الكائن البديع، وورثنا نحن الكلمة كدال على مدلول هو الوردة، لكن الدلالة والجمال والشكل والعطر لا تكون إلا في الوردة ذاتها. فاللغة، أية لغة، عاجزة بامتياز عن كشف هوية الشيء. والأسماء اعتباطية لا معنى لها، لذا سنجده في لوحة أخرى يرسم مجموعة من الأشياء: حذاء، بيضة، شمعة، قبعة، مطرقة، كوب؛ ثم يكتب جوار كل شيء اسما مخالفا لاسمه المتعارف عليه: الحذاء= قمر، البيضة= شجرة، الشمعة= سقف، القبعة السوداء= ثلج، المطرقة= صحراء، الكوب= رعد، فأي كلمة تصلح للإشارة إلى الأشياء، فقط إذا نظرنا إلى اللغة على أنها نسق تداولي، هذا من ناحية. ومن ناحية أخرى، فإن هذه الهيمنة للكلمة واللغة تظهر بقوة عندما يحدث احتكاك وتماس بين كلا النظامين. فحضور الكلمة داخل النص يحدث نوعا من التوتر، ويتلاشى تماما إذا كنا نجهل اللغة التي كتبت بها الكلمات.



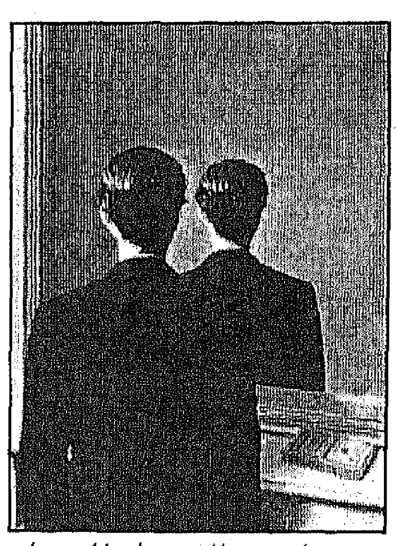
ماجريت، عناق

تذهب سوزى جابليك فى دراستها عن ماجريت أنه هناك صلة جديرة بالملاحظة بين كتابات فتجنيشتين ولوحات ماجريت. كلاهما سعيا لإظهار الطبيعة "النسبية" لاستخدامنا للكلمات. إذ ليس ثمة علاقة منطقية بين ما يكونه الشيء والاسم الذى اكتسبه. الاسم لا يمثل ما يكونه الشيء، باتعتاقها عن نعوتها المألوفة، تعود إلى جذورها، إلى حالتها الأصلية، قبل تدوينها فى تصنيفات اللغة المتنوعة. واللغة أيضا تصبح منفصلة عن حقيقتها التقليدية(١٧).

لقد أعلن ماجريت ارتيابه بالصورة والكلمة ..المرئى والمسموع- المقروء، وأظهر هذا عبر استقصاءاته.. فلون جسد امرأة أو تفاح يمكن أن يستبدل بلون آخر مغاير للمألوف. الكلمة التى تشير إلى شيء مألوف يمكن أن تأخذ معنى مختلفا، كذلك بالإمكان استبدال شيء بكلمة. القابلية للتبادل وإحلال شيء محل آخر يحطمان صحة ومعقولية الإشارات المؤسسة فى كلا الطرفين.

من جهة أخرى، فماجريت يظل رساما فى المقام الأول، وليس فيلسوفا، واستبصاراته الحدسية عن اللغة والكلمات كانت دائما موجهة نحو تحديد الوظيفة التى كان ينشدها للوحاته. بمعنى آخر الصور أساسا هى التى كانت محور اهتمامه، وحين فعل ذلك، لم يكن مطلعا بعد على بحوث اللغويين المعاصرين. لقد كان دافع ماجريت فى الرسم ذا طبيعة ثنائية.. ثنائية يمكن إدراكها فى تخيلاته، التى هى سمعية وبصرية. صورة العالم، التى تركب نفسها مرة بعد أخرى فى الذهن، تنشأ فى موازة هذين العنصرين. إن التحام السمعى والبصرى يفضى إلى الصورة. فالتعبير السمعى "يتضمن أكثر مما هو منقول، عن طريق "الكلمات" و"اللغة". إنه يتصل بالموسيقى والكلمات معا، وهذا بالفعل أساس ماهو سمعى.. وفقا لما يذكره اللغويون. السمعى- البصرى لا يشمل العبارات التى تظهر فيها الكلمات فحسب، لكن أيضا تلك التى لا تكون فيها الكلمات مرئية.

لقد رأى ماجريت أشكالا لكنه فى الوقت نفسه سمع الكلمات التى عن طريقها تحيا كأشياء فى عقول البشر. شيئا فشيئا تصبح الكلمات أكثر وضوحا، فى الوقت الذى يعزلها وعيه، كفنان، عن الأشياء، إن مشكلته كانت تكمن فى التعارض بين عنصرين، عادة ما يصطدم بهما كل فنان: الأشياء والكلمات. هذا لا يعنى أنه لم يكن ثمة تفاعل بين وعيه بالكلمات، ووعيه بالأشياء المرئية. فقط هو أراد أن يعبر عن أزمته، من خلال الخطوط والألوان..وأيضا الكلمات.



ماجريت، الاستنساخ المستحيل

أخيرا، لم يكن ماجريت فقط هو من حاول، عبر لوحاته، إثارة التساؤل حول علاقة الصورة بالكلمة، فالواقع أن الأهمية التى احتلتها الصورة فى القرن العشرين، قد دفعت العديد من الفنانين إلى إعادة التأمل فى طبيعة هذه العلاقة، وفى كتابه "دراسة الأيقونة: الصورة-النص-الإيديولوجيا (١٩٨٧) يذهب ميتشل -W. J. Mitch ellإلى أنه من السمات البارزة فى القرن العشرين هو التحول إلى ثقافة الصورة، ويرجع ذلك نتيجة مقاربة جديدة للغة. فلم يعد المبدعون والمنظرون يحللونها كمجرد تراكيب، بل تنبهوا إلى الخطاب الذى يخترق كافة وسائطها المرئية والمنطوقة- المكتوبة. وبالتالى يصعب الفصل بين تلك الوسائط كما كان معتادا، لوجود علاقة حوارية بين المرئى والمنطوق- المكتوب، تجلت بانتشار ظاهرة الكاتب-المصور. والتنقل بين اللغة المرئية والمنطوقة- المكتوبة لا يأتى

اعتباطا، بل يستخدم الكاتب- المصور اللغة المرئية لتقويض أنساق اللغة المنطوقة- المكتوبة، كما يلجأ للغة المنطوقة- المكتوبة لفضح زيف الصورة[١٨]. فالتنقل بين الوسائط المتنوعة للغة يولد آليات جديدة لمقاومة كافة الأنساق السلطوية المتغلغلة فى ثنايا المجتمع والأفراد.

٢- جيل دولوز

ثمة أوصاف عديدة قدمت لفلسفة دولوز- فهى تسمى بـ "فلسفة الكثرة"، و"فلسفة الحدث"، و"الترنسندنتالية التجريبية"، و"فلسفة المحايثة"، ويطلق على نسقه "نسق المتعدد"، أما هو فيوصف بـ"فيلسوف الاختلاف" و"مبدع المفاهيم"[١٩].. إلخ. وربما تعود هذه الأوصاف إلى صعوبة تصنيف فلسفته داخل إطار واحد، فهو صاحب "فلسفة مفتوحة" تستوعب العديد من التفسيرات والرؤى، يقول ريمون بيلور "إن أعمال دولوز على اتصال مباشر بالكل.. الفكر والفن والعلم والجسد والأحياء..."[٢٠]. هذا بالإضافة إلى الحقول المعرفية العديدة التى ساهم فيها دولوز من خلال إنتاجه الفكرى (الفلسفة، السياسة، علم النفس، اللغة، الفنون بكل أشكالها...). كل هذا يجعل من الصعب تصنيف فلسفته، أو حتى تحديد اتجاه واحد لأعماله. يصف الآن بادو دولوز فى الفصل الذى يحمل عنوان "أى دولوز؟" Quel Deleuze? قائلاً "لم يكن دولوز بنيويًا ولا ظاهراتيًا ولا هيدجريًا ولا تحليليًا، لقد كان قطبًا بمفرده"[٢١]. من هذا المنطلق يرفض دولوز تصنيف فلسفته ضمن تيار محدد أو مدرسة بعينها "لا يمكننا الانتماء إلى مدرسة"[٢٢]، وهو مثله مثل فوكو ودريدا يرفض

أن يحسب على تيار ما بعد الحداثة، إذ يؤكد هو وجاتارى "على كونهم غير مرتبطين بهذه الحركة ويأخذون عليها كونها غير محددة ومتشائمة، ولكنهم فى الوقت ذاته يتعاطفون مع مقاومتها لما يسميانه الخطاب المهيمن"[٢٣]. وفى نفس السياق يرفض بادو[٢٤] التفسير ما بعد البنيوى لفلسفة دولوز، ويعتبره حداثيًا قحا، سيطرت على فلسفته فكرة "الكل" أو "الواحد" مثلما هو الحال مع سبينوزا وليبنتس وهيجل وغيرهم من فلاسفة الحداثة. وعلى النقيض من ذلك يذهب الناقد الماركسى تيرى إيجلتون إلى أن دولوز هو المفجر الرئيس لتيار ما بعد الحداثة فى الفلسفة، ويرى أن نزعة ما بعد الحداثة "لا نجدها فى أى مكان أشد عنفًا مما هى عليه فى كتاب دولوز وجاتارى ضد أوديب [٢٥] وهو نفس ما ذهب إليه إيهاب حسن[٢٦] فى كتاباته المتعددة عن ما بعد الحداثة، وينضم إلى هذا الرأى أيضًا فيلب مانج الذى يعتبر كتاب دولوز "ألف ربوة" عبارة عن كتاب فى "المنهج الجديد لما بعد الحداثة"[٢٧].

تميز أسلوب دولوز فى الكتابة بالصعوبة والتعقيد، بحيث يصعب على قارئ أى من أعماله إيجاد رابط متصل، أو موضوع ثابت، أو مفاهيم محددة، فنصوصه لا تتقدم فى اتجاه معين، بل تذهب فى جميع الاتجاهات، وفى داخل النص تتولد المفاهيم فى إيقا ع متواتر سريع، وما إن يشعر القارئ بأنه كاد أن يدرك دلالة المفهوم حتى يجد هذا المفهوم قد تفرع وتشعب إلى مفاهيم صغرى متنوعة. وكما تقول باربرا كينيدى فى كتابها "دولوز والسينما":

"إن دولوز شخصية متعددة الألوان والإيقاعات والتنويعات، فتقدم نصوصه بلاتوهات ولوحات واسعة التنوع، تقدم نفسها كأحداث وخطوط وأرض للمفاهيم وملاحظات وإيقاعات وتشكلات، إنها أشبه بالمسرح أو المصنع"(٢٨). وتستطرد قائلة "إن أفكاره تتداخل وتتفاعل، فتنفصل وتتشتت وتتهشم وتتضاعف وكثيراً ما تتصادم بعنف لدرجة أننا نعجز عن بلوغ صيغة محددة للعمل الواحد"(٢٩). هذه الصعوبة التى تحدثنا عنها كينيدى، والتى يجمع عليها كل من كتب عن دولوز، نابعة من فهم دولوز الخاص لأسلوب وطريقة الكتابة الفلسفية.

إن الأسلوب المتعارف عليه فى الكتابة الفلسفية هو الذى يبدأ، فى الغالب، بتحديد المشكلة موضوع البحث، ثم التعامل معها بالمنهج أو الأسلوب الذى يتبعه كل فيلسوف، وصولاً إلى التصور الذى هو بمثابة النتيجة. هذه الطريقة فى الكتابة يطلق عليها دولوز "الطريقة الشجرية" نسبة إلى الشجرة المكونة من جذر وساق وفروع وأوراق وثمار. فالمشكلة تقابل الجذر فى الشجرة، ويقابل الفرض الساق، والفروع والأوراق هى الفرض وقد تشعب عبر التحليل إلى قضاياه المكونة له، وتكون الثمار هى المقابل للنتائج التى يستخلصها الفيلسوف فى النهاية. هذه هى الطريقة المستقرة فى الكتابة الفلسفية عبر تاريخ الفلسفة. وعوض هذا الأسلوب فى الكتابة يدعو دولوز لما أطلق عليه الكتابة الجذمورية rédaction rhizomatique فما المقصود بالجذمور؟ وماذا تعنى الكتابة الجذمورية؟

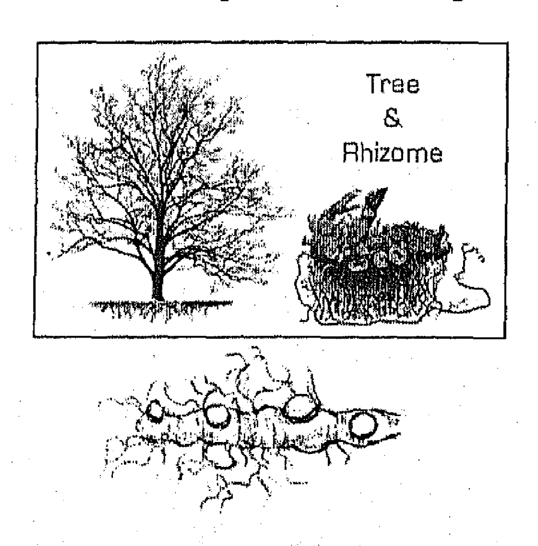
يقول دولوز "إن أول شكل للكتاب هو الكتاب- الجذر، فقد كانت الشجرة هى صورة العالم، أو بالأحرى كان الجذر هو الصورة الشجرية للعالم، وقد تجلت هذه الأخيرة كأفضل ما يكون فى الكتاب الكلاسيكى"(٣٠). إن ثنائية الجذر- الشجرة تبدأ بالمقدمات وتنتهى بالنتائج، وهو أسلوب نمطى فى الكتابة يلغى التعددية والاختلاف ويروم الوحدة والهوية.. أسلوب لا يرى فى العالم إلا السكون والثبات. لا يرى الأشياء فى حركتها وصيرورتها، ولذا فإنه يحتفظ دائمًا بالمنطق الثنائى فى الكتابة والرؤية، إنه "فكر لم يفهم التعدد أبدًا"(٣١)، بل يناقض الطبيعة والعالم "لقد هيمنت الشجرة على الواقع الغربى، وعلى كل الفكر الغربى من علم النبات إلى البيولوجيا وعلم التشريح، وأيضًا الابستمولوجيا والثيولوجيا والانطولوجيا والفلسفة برمتها"(٣٢). وبديلاً لهذا لا بد أن تأتى الكتابة متسقة مع الطبيعة التى يحكمها مبدأ الصيرورة. فالطبيعة لا تعمل وفق المنطق الثنائى، إنما الفكر فقط هو الذى يحاول أن يخلع على الأشياء صفتى الثبات والاستقرار، وهذا غير حقيقى "فالجذور تدور حول نفسها وتتفرع بكثرة، جانبيًا ودائريًا" (٣٣).

* * *

الجذمور أو الجذمار Rhizom نبات ينمو على السطح دون جذور فى الأرض، ينمو أفقيًا بعكس الشجرة التى تنمو رأسيًا.

* * *

على الرغم من أن "الجذمور" اسم يستخدم فى عالم النبات ليصف نوع معين من النباتات التى تنمو على السطح دون عمق لها داخل التربة؛ إلا أن دولوز استخدمه فى كتابه "ألف ربوة" ليصف به أسلوبًا فى الكتابة استخدمه فى معظم مؤلفاته، وارتبط بعد ذلك بمفاهيم أخرى عديدة طرحها دولوز عبر مؤلفاته التالية.. مفاهيم كالتعددية والترحال والصيرورة والسيمولاكريوم.. فكلها فى النهاية مفاهيم تشترك فى نفس الصفات على نحو ما سنرى.



إن الجذمور ينمو على السطح بشكل أفقى فى مقابل الشجرة التى تنمو بشكل رأسى. الجذمور يخلو من العمق وينتشر على السطح ويرفض الماورائيات. إنه أشبه بالشبكة، لذا يطلق عليه دولوز "شبكة الجذمور"[٣٤] rhizome network لا يمكن تحديد بداية أو نهاية للشبكة، فكل حلقة مرتبطة بأخرى؛ لذا فأى بداية هى بداية من

المنتصف.. من الوسط "إن أية نقطة من نقط الجذمور، بإمكانها أن ترتبط بباقى النقاط، ويتعين عليها القيام بذلك"(٣٥)، والنقطة هنا فى مقابل الخط. النقطة جذمورية، والخط شجرى، النقطة منفصلة غير متصلة، فى حين يكون الخط متصل. لكن هذا الانقطاع الذى يميز الجذمور لا يعنى القطيعة، إنما يعنى أن الفكر فى أساسه، وكذا الواقع أيضًا، لا يسير وفق بناء خطى نسقى، أو بنية واحدة متسقة. إنما يسير وفق منطق التعدديات والتكاثر والتضاعف، هناك خطوط للإفلات والهروب دائمًا داخل الجذمور "فخط الهروب يشكل جزءًا لا يتجزأ من الجذمور"(٣٦). لذا فالتفكير الجذمورى لا يعرف الثبات والاستقرار، فقط يعرف الصيرورة والارتحال وخطوط الهروب والإفلات-. الجذمور هو صورة العالم الذى لا يحكمه قانون، ولا تسيطر عليه فكرة كلية شمولية واحدة، عالم متعدد اللغات واللهجات "ليست هناك لغة موجودة فى ذاتها، ولا لغة كونية، بل تنافس اللهجات .. dialectesاللهجات المحلية patoisوالعامية argots واللغات الخاصة"(٣٧). فاللغة واقعة متناظرة بالأساس، ولا يحكمها بناء محدد. السلطة فقط تحاول الحفاظ على شكل لغوى ثابت فى الكتابة، والحديث، وحتى فى الإنصات؛ والمشكلة هى الخضوع والاستسلام لهذا الشكل الثابت "لم تصنع اللغة من أجل الاعتقاد فيها وإنما من أجل الخضوع لها. حينما تفسر المعلمة عملية معينة للأطفال أو حينما تعلمهم التركيب، فإنها لا تعطيهم فى الحقيقة معلومات، وإنما تمرر لهم تعليمات وتبلغهم أوامر وتنتج لهم تلفظات

"وجيهة" وأفكارًا "صحيحة" مطابقة بالضرورة الدلالات السائدة[٣٨].

سيحتل مفهوم "الجذمور" مكانة مهمة فى كتابات دولوز ربما بدرجة تفوق أى مفهوم آخر، إذ هو ليس فقط مصطلحًا يكرس لمبدأ التعددية والاختلاف، بل سيمثل أسلوب أو طريقة فى التفكير والكتابة، بل والوجود فى العالم أيضًا "يتعلق الأمر بتطورات لا متوازية بين أشياء لا متجانسة، تطورات لا تعمل عبر التشكل وإنما تقفز من خط إلى آخر"[٣٩]، وليست الشجرة ولا الجذمور استعارة، إنهما صورتان للفكر، الشجرة بها كل خصائص الاستقرار والثبات: إنها تتوفر على نقطة أصل، أو بذرة أو مركز، إنها بنية ونسق من النقاط والمواضع التى تعمل على حصر كل الممكنات فى خانة واحدة. إنها تملك مستقبلاً وماضيًا، جذورًا وقمة، تاريخًا بأكمله يحكمه التطور والنمو فى اتجاه واحد والعقل الإنسانى ملىء بالعديد من الأشجار، شجرة الحياة، شجرة المعرفة، شجرة السلطة، شجرة التاريخ. والسلطة نفسها شجرية، لها مركز ونواة، ودوائر تدور حولها "إنها محور الدوران المنظم للأشياء والذى يكون على شكل دائرة"[٤٠]، لذا فهى تسعى، ما أمكنها، لأن تحافظ على استقرار هذا الوضع وهذه الطريقة فى الحياة والتفكير، من هنا يعلن دولوز "لقد سئمنا من الأشجار وعلينا ألا نثق فيها ولا فى الجذور والجذيرات، لأننا عانينا كثيراً. ومعلوم أن كل الثقافة الحديثة تتأسس انطلاقًا منها، بدءًا بالبيولوجيا وانتهاء باللغويات"[٤١].

* * *

إن الجذمور أو العشب الذى ينمو بين الأشجار وحولها هو القادر على "أن يهز دعائم الشجرة الحديثة للعلم الغربى"(٤٢)، إنه نموذج متعدد المراكز والنقاط، خطوط الالتقاء فيه هى نفسها خطوط الهروب والإفلات. لذا فإن الجذمور يكون دائمًا بين الأشياء، وينمو من خلالها "تتطور الأشجار وفق التشكل الوراثى المسبق أو وفق التنظيمات البنيوية المتجددة. وليس هذا حال العشب أو الجذمور، إنه ينمو بين أواسط الأشياء الأخرى"(٤٣)، إنه يملأ الفراغات والفجوات بين الأشياء. وليس المهم هنا تحديد نقاط بداية أو نهاية إذ أن المهم دائمًا هو "الوسط"، فنحن دائمًا وسط طريق ما أو وسط شئ ما، نعيش دائمًا بين الماضى والحاضر، الحاضر والمستقبل. لا توجد بداية محددة نبدأ منها لأن كل بداية تسبقها بدايات، كما لا وجود لنهاية خالصة، فكل نهاية هى بداية جديدة لشيء ما "هذا ما يجعل من الممكن دائمًا أن يقال لمؤلف ما إن عمله الأول كان جامعًا وشاملاً منذ البداية، أو إنه لا يتوقف، بالعكس، عن التجدد والتحول"(٤٤).

يرتبط مفهوم "الجذمور" عند دولوز بمفاهيم أخرى عديدة كالصيرورة والارتجال، التوطين وإعادة التوطين. كما يرتبط أيضًا بمشروعه الفلسفى الذى يطلق عليه "قلب الأفلاطونية"، ونقده "للتحليل النفسى". كما أنه حاضر باستمرار فى رؤيته للفن والإستطيقا. وربما ستتضح هذه المفاهيم وعلاقاتها المتشابكة عندما نتقدم خطوات أخرى فى التحليل. غير أن هذا المفهوم أيضًا يرتبط بالأسلوب الذى اتبعه دولوز فى كتاباته؛ فما إن نبدأ بالقراءة فى عمل

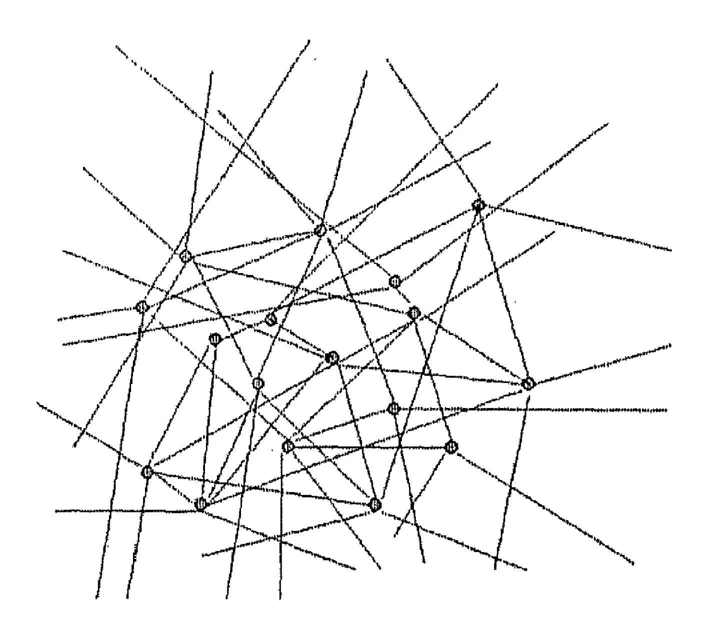
من أعماله حتى نشعر بالتشتت والارتباك، والانتقال السريع من فكرة لأخرى ومن مفهوم إلى آخر.

لا تعمل الكتابة الدولوزية وفق النموذج الخطى المتسلسل المتعارف عليه، إنما وفق نموذج الشبكة متعددة المراكز. الكتاب كصورة جذمورية، ضد الصورة الشجرية فى الكتابة. ممارسة الكتابة كتعددية وصيرورة بدلاً من ممارستها كبنية مغلقة. كتابة ليست رصداً، ولا تتبعًا، ولا انعكاساً وتأملاً، كتابة تحتفى بالانبثاق والاقتباس والخيانة. يقول دولوز عن تجربة الكتابة المشتركة مع فليكس جاتارى "لقد سرقت فليكس وأرجو أن يكون قد قام إزائى بالشىء ذاته"(٤٥). فالكتابة دائمًا تتم "مع" و"بين" "إننا نكتب دائماً مع أحد ما لا نسميه حتى عندما نعتقد أنه لا يشاركنا شخص آخر فى الكتابة"(٤٦). الكتابة عند دولوز هى آلة منتجة للمعنى.. آلة حرب موجهة ضد كل أشكال السلطة، لكنها آلة غير نسقية "إنها عبارة عن حلقات مفتوحة"(٤٧). منفتحة على الخارج، تحيل إليه، ويحيل إليها "إن الكتاب لا يوجد إلا فى الخارج وبواسطته"(٤٨) وهو يرتبط بتركيبات وخطوط أخرى عديدة "فالكتاب ليس صورة للعالم كما ترسخ في الاعتقاد. إنه يشكل جذموراً مع العالم، بحيث يوجد تطور لا متوازٍ بينهما، فالكتاب يضمن ترحال العالم، لكن هذا الأخير يعيد توطين الكتاب الذى يرحل بدوره وبذاته داخل العالم"(٤٩). إن العالم ليست له صورة ثابتة تحاول أن تحاكيها الكتابة، لذا فالمطلوب هو رسم خارطة للعالم عبر الكتابة، لا محاولة نسخه ومحاكاته:

ولعل كتاب دولوز وجاتارى "ألف ربوة" Mille Plateaux يعد نموذجا تطبيقيا لأسلوب الكتابة الذى يحدثنا عنها دولوز. ولعل عنوان الكتاب فى حد ذاته يبدو موحيا، فمفردة ربوة استعارها دولوز وجاتارى من جريجورى باتيزون Gregory Bateson والتى استخدمها فى كتابه "نحو إيكولوجيا الروح" Vers une écologie de l'esprit وكان يعنى بها "منطقة زاخرة بالطاقة ومتوهجة، تتفادى كل توجه نحو نقطة مرتفعة أو نحو نهاية خارجية"(٥٠). إن الربوة توجد دوماً فى الوسط، فلا بداية لها ولا نهاية. وكلمة ألف تفيد التعددية إنها "ألف ربوة وربوة"، كل ربوة منفصلة عن الأخرى، لكن هناك خطوط وإشارات ضوئية.. نقاط للتلاقى، هى نفسها خطوط للهروب، إن الربوة ليست استعارة، فالأمر يتعلق بمناطق تغير متواصل أو بما يشبه الأبراج التى يراقب كل منها أو يستطلع منطقة ما، وتتبادل الإشارات(٥١). هذا من حيث عنوان المؤلف، أما الكتاب نفسه فلم يأت على شكل فصول مسلسلة "فالكتاب المكون من فصول، يتوفر على نقاط ذروته ونهايته، فما الذى يحدث بالمقابل، بالنسبة لكتاب مؤلف من ربوات تتواصل فيما بينها عبر شقوق مجهرية"(٥٢). لذا فليس للكتاب بنية أو موضوع محدد، إنه ملىء بالفجوات، وخطوط الهروب "لقد قسمناه إلى ربوات وأعطيناه شكلاً دائرياً"، ومن هذا المنطلق فإن من الممكن قراءة كل ربوة بصورة منفصلة وهذا هو التنويه الذى افتتح به دولوز كتابه "لا يتألف الكتاب من فصول إنما ربوات، وسنحاول فيما بعد توضيح لماذا استخدمنا هذه الطريقة ولماذا أعطينا كل ربوة تاريخاً

مـحدداً-. وإلى حد ما يمكن قراءة كل ربوة من هذه الربوات على حدة، وبشكل مستقل، باستثناء الخاتمة التى ينبغى قراءتها فى النهاية"(٥٢).

لقد أراد دولوز من كتابه هذا ممارسة "الكتابة الجذمورية" وهى كتابة تقطع الصلة بالخطاب الفلسفى التقليدى، كتابة تقف ضد فكرة التاريخ المتواتر "فكل ربوة تمثل لحظة زمنية غير مرتبطة بالتى تسبقها أو تلحقها"، لكنها فى الوقت نفسه تهدف إلى خلق همزات وصل بين حقول معرفية منعزلة عن بعضها.



هكذا تصور دولوز أسلوب الكتابة ووظيفتها، وهو أسلوب طبقه دولوز فى معظم مؤلفاته، لذا فإن قراءة هذه المؤلفات أشبه "بالمغامرة" ولا بد أن نمتلك إستراتيجيات للقراءة ونحن نتعامل معها، ولهذا السبب أيضاً لا تعد قراءة دولوز "بالمهمة السهلة"(٥٤)، إنها "أعمق

دراما" بحسب توصيف جيمسون[٥٥]، بل إن البعض يجعل من هذه الصعوبة سبباً لعدم انتشار فلسفته بالقدر الكافى مقارنة بباقى أقرانه ما بعد البنيويين[٥٦]. لكن على أى حال تعددت المداخل لقراءة فلسفة دولوز: فميشال هارد M. Hardt[٥٧] يقرؤها فى سياق الانقلاب ما بعد البنيوى على الفلسفة الهيجلية؛ وهو ينظر إلى فلسفة دولوز بوصفها جمعًا أو توفيقًا بين أنطولوجيا برجسون وأخلاق نيتشه وتعبيرية سبينوزا، وهو يرى أن فلسفة دولوز إجمالية الطابع، وأنه لم يغير من آرائه واتجاهاته منذ أول أعماله حتى آخرها. أما آلان بادو صديق دولوز فيرى- خلافًا لكل التأويلات التى تذهب إلى اعتبار فلسفة دولوز فلسفة للتعدد والرغبة، إن حقيقة فلسفته تكمن فى كونها تتحرك نحو هدف واحد يطلق عليه "بزوغ الواحد" surve- nance de l'un، وهو ما أطلق عليه دولوز نفسه "الواحد-الكل" l'un- tout، ويحصر بادو هذا "الواحد-الكل" عند دولوز، فى الوجود والمعنى "فالمسألة الأساس فى فلسفة دولوز لا تتمثل بالتأكيد فى تحرير المتعدد بل فى إخضاع الفكر فى مفهوم متعدد للواحد"[٥٨]. ويؤكد بادو أن فلسفة دولوز فى مجملها تدور حول محور واحد هو "ميتافيزيقا الواحد" métaphysique de l'une الوجود بوصفه الحدث الوحيد الذى تتم فيه كل الأحداث". فى نفس السياق أيضاً يرى تايلور هامير Taylor Hammer أن المشروع الفلسفى لدولوز هو استمرار للمشروع الانطولوجى لهيدجر رغم اختلاف النسق الاصطلاحى لكل منهما، وهو يستند إلى بعض مقولات دولوز التى

وردت فى كتابيه "الاختلاف والتكرار" و"منطق المعنى" مثل "أن الفلسفة تلتحم/تتوحد بالأنطولوجيا" و"من بارميندس Parmenides إلى هيدجر Heideggerهو صوت واحد يتردد.. محيط واحد لكل القطرات.. نداء واحد للوجود"(٥٩). لكن على النقيض من ذلك يرى رونالد بوج(٦٠) R. Bogueأن المشروع الفلسفى لدولوز قائم على إحلال حرف العطف et محل الرابطة est، أى التعددية محل الهوية، ويرى أن فلسفة دولوز تعطى الأولوية للحدث المفرد على الوجود بمعناه العام، وبالتالى فالانطولوجيا كخطاب ميتافيزيقى مجرد ليست مطروحة فى فلسفة دولوز، كما أن دولوز لم يدعى أن الوجود سابق على المعرفة كما ذهب إلى ذلك ميرلوبونتى وهيدجر، ففلسفته فى الأساس تقف أمام كل "الماقبليات" و"الماورائيات".

إلى نفس هذا الرأى أيضًا ينضم فيلب مانج فى كتابه "نسق المتعدد" فهو يقرأ دولوز من خلال مفهوم "التعددية" وهو سيتتبع هذا المفهوم فى كتابات دولوز بدءًا من "الاختلاف والتكرار" وحتى كتابيه عن "السينما". ففكرة الاختلاف هى السلاح الذى يشهره دولوز فى وجه كل الفلسفات الشمولية التى لا مكان فيها إلا لمنطق الهوية والوحدة. إن دولوز- حسب توصيف مانج- فيلسوف "لا يعتمد على مبادئ، ولا يتحرك انطلاقًا من نقطة مركزية يحدد منها وجهته. وهو أيضًا لا يسعى إلى إيجاد رابط يصل الأشياء بعضها ببعض. إنما هو يزيد من تأزم اختلافها"(٦١). على أى حال يقرأ مانج دولوز بوصفه فيلسوفًا ما بعد جداثى يؤسس لقانون الحدث بمعناه

الفلسفى فى مواجهة المبادئ الفلسفية الكلاسيكية المؤسسة على ميتافيزيقا الحقيقة والتمثيل. أما كلير كوليبروك[٦٢] Claire Coleb-rook فتقدم مقاربتها لفلسفة دولوز من خلال مجموعة من المفاهيم- وهى الطريقة الأجدى فى رأيى. فلما كانت الفلسفة عند دولوز- على نحو ما سنرى- آلة منتجة للمفاهيم، ولما كان دولوز قد مارس ما أرتآه وظيفة الفلسفة- وهى إنتاج المفاهيم، فإن المدخل المناسب لفهم فلسفته هى المفاهيم التى طرحها ونادى بها، مع محاولة الكشف عن العلاقات بينها. من هنا تحدد كلير مجموعة من المفاهيم- التى ترى أنها تشكل منظومة حاضرة وبقوة فى كل مؤلفات دولوز، ومن هذه المفاهيم "الصيرورة، واللاأقلمة، التجريبية المتعالية، الرغبة، السيمولاكرا، الآلة، الإدراك الحسى، الزمن... إلخ". وهناك أيضًا قراءات أخرى عديدة لفلسفة دولوز، فجيمس بروسو يقرؤها بوصفها "قلبًا للأفلاطونية"[٦٣]، وآدم كوبير بوصفها "فلسفة للجسد"[٦٤]، وجون راجمان بوصفها "فلسفة حياة"[٦٥].. إلخ.

* * *

لم يكن دولوز من الفلاسفة الذين نادوا بـ"موت الفلسفة" أو نهايتها، أو حتى من الذين فقدوا الثقة فى أهميتها وجدواها استنادا للتقدم الذى حدث فى الحقول المعرفية الأخرى وتخلف الفلسفة عن الركب، يقول دولوز فى ما الفلسفة "لم يكن لدينا على أى حال، مشكلة تتعلق بموت الميتافيزيقا أو بتجاوز الفلسفة، فتلك الأفكار هراءات لا جدوى منها. هل نستمر الآن فى الحديث عن إفلاس

المذاهب والأنساق، بينما كل ما حدث أن مفهوم النسق هو الذى تغير"(٦٦). كانت ثقة دولوز فى الفلسفة مستمدة من تصوره لوظيفتها أو ماهيتها التى لا يلحق بها التقادم. "الفلسفة آلة منتجة للمفاهيم" و"الفيلسوف صديق المفهوم"، هذا هو التحديد الدولوزى لماهية الفلسفة. والواقع أن قيمة هذا التحديد فى حد ذاته، بصرف النظر عن مضمونه، تكمن فى أنه جاء فى الوقت الذى بات ينظر فيه إلى الفلسفة على أنه "ميدان من البحث غير مرغوب فيه" أو الدعوة إلى "تحلل الفلسفة وتماهيها مع بعض الحقول المعرفية الأخرى". أصبحت الفلسفة الآن تبحث عن مأوى بعد أن كانت هى المأوى للعديد من المعارف، والواقع أن الأمر لا يستدعى الحسرة والألم بقدر ما يتطلب إعادة التساؤل عن ماهية الفلسفة، وعن دورها ووظيفتها التى تضطلع بها فى الوقت الراهن. ولئن كان تاريخ الفلسفة يحفل بالعديد من الفلاسفة الذين كانوا دائمى التساؤل عن ماهيتها؛ فإن هذا يعنى أنه سؤال أزمة، كما أنه سؤال متجدد، تختلف محاولات الإجابة عنه وفقا لمقتضيات كل عصر وظروفه.

ليس الفيلسوف- وفقا لدولوز- ذلك الشيخ الحكيم القادم من اليونان الذى يعبر عن أفكاره بالرموز والصور الشعرية والأشكال الخيالية والذى يدعى امتلاك الحقيقة والاتحاد بالمطلق، بل الفيلسوف هو ذلك العاشق المحب للحكمة والمفهوم، وبمعنى أدق هو صديق الحكمة، والراغب فيها. وهذه الصداقة لا تخلو من أنداد ومنافسين، وقد عبر أفلاطون من قبل عن هذا المعنى عندما قال "إذا كان كل

مواطن يطمح إلى شيء ما، فإنه يواجه بالضرورة منافسين..فقد يطمح النجار إلى الخشب، لكنه يصطدم بحارس الغابة والحطاب وصانع الخشب الذين يقول كل واحد منهم: أنا..أنا صديق الخشب". وكذلك الحال أيضا مع الفيلسوف، إذ سنلتقي بالكثير من المدعين الذى يقول كل منهم "إن الفيلسوف الحقيقى هو أنا..أنا صديق الحكمة". وهكذا كان الحال مع أفلاطون عندما قام بالتمييز بين الفيلسوف وأدعياء الحكمة، وأرسطو عندما فرق بين الخطاب الفلسفى وأنواع الخطابات الأخرى. وقد ظلت الفلسفة طوال تاريخها تصطدم بالعديد من الأدعياء والمنافسين، لكن الخطر الآن أشد وأكثر قوة، لأن المنافسة قديما كانت محصورة بين شخص الفيلسوف ومن يدعى التفلسف، أما الآن فالفلسفة ذاتها هى التى تدخل المنافسة أمام ميادين وحقول معرفية أخرى تريد أن تحل محلها، أو تقوم بوظيفتها. ولم يكن هذا ليحدث إلا لأن الفلسفة أهملت باضطراد ميولها نحو إبداع المفاهيم، كيما تحصر نفسها داخل الكليات "ليس المؤلم هو هذا الاغتصاب الوقح، وإنما هو أولا وقبل كل شيء، التصور الفلسفى الذى يجعل مثل هذا الاغتصاب ممكنا"، فالفلسفة عبر نزوعها المثالى والماورائى هى التى جعلت الفرصة سانحة أمام العديد من الميادين الأخرى كيما يقوموا بالسطو على دورها "لقد التقت الفلسفة منذ عهد ليس ببعيد بمنافسين جدد كثيرين كعلم الاجتماع واللغويات والتحليل النفسى، وقد بلغ العار مداه أخيرا حينما استحوذت المعلوماتية والتسويق التجارى وفن التصميم

والدعاية، وكل المعارف الخاصة بالتواصل، على لفظة المفهوم ذاتها وقالت: هذه من مهمتنا، نحن الخلاقون، نحن منتجو المفاهيم، نحن وجدنا أصدقاء المفهوم، نجعله داخل حاسوباتنا". لقد تحول المفهوم الآن إلى سلعة تباع وتشترى وأصبح أداة فى يد الإعلام وشركات الدعاية والإعلان "أصبحت الصورة الوهمية هى المفهوم الحقيقى، وأصبح المقدم، العارض للمنتج، سلعة كانت أو لوحة فنية، هو الفيلسوف مبتكر المفاهيم أو الفنان". لكن هذه المنافسة وهؤلاء الأنداد الجدد، لا يضيرون الفلسفة "بقدر ما يجعلها تشعر بحيوية لأداء مهمتها الحقيقية، وهى خلق المفاهيم.

عندما أعاد دولوز طرح سؤال "ما الفلسفة؟" فى كتابه الذى يحمل العنوان ذاته -والذى صدر فى نهايات القرن العشرين، لم يكن يبغى وضع إجابة تقريرية له (الفلسفة هى كذا وكذا....)، بل كان يسعى بالأحرى إلى تحديد الميدان الخاص بالفلسفة وتمييزه عن باقى الميادين الأخرى. وهذا ما يحقق للفلسفة تفردها وتميزها، ويجعل منها ولها كيانا مستقلا ووظيفة متجددة دوما. وعلى الرغم من أن السؤال عن "ماهية الفلسفة" يصلح دائما كمدخل أو مقدمة لفلسفة أى فيلسوف، كيما يحدد من خلال الإجابة عنه رؤيته للعالم، ومن ثم منهجه واتجاهه؛ إلا أن الأمر يبدو خلاف ذلك. إذ يبدو السؤال هنا وكأنه تتويج لحياة الفيلسوف، أنه أشبه بالمراجعة المدروسة للفكر، فالفلسفة التى تسأل سواها، تعيد النظر فى مجمل ما تراكم لديها من أجوبة، لتطرح من خلالها سؤال نفسها عينه. إنه أشبه بسؤال

رجل على مشارف الموت عن "ماهية الحياة"، إنه سؤال أزمة لا سؤال معرفة. هناك لحظة لا بد أن يتساءل الفيلسوف فيها عن "ما هى الفلسفة" أو كما يقول دولوز "كنا شديدى الرغبة– نحن الفلاسفة– فى إنتاج ما يعود إلى الفلسفة، دون أن نتساءل: ماذا كان عليه ذلك الشىء الذى قمت به طيلة حياتى؟"[٦٧]. وغالباً ما تأتى هذه اللحظة فى المرحلة المتأخرة من العمر"لحظة أن تتجمع و تأتلف كالأجزاء الآلة فيما بينها كيما يتم إرسال خط فى المستقبل يخترق كل العصور...."[٦٨]. إنها اللحظة الفاصلة بين الحياة والموت، لحظة التحرر من كل القيود، ومن كل الاندفاعات النظرية والعملية، ومن كل الحسابات و الاعتبارات الانتمائية..إنها الساعة التى تقول فيها "هذا هو بالضبط ما كان يشغلنى، لكنى لست أدرى إن أحسنت التعبير عنه، أو إن كنت مقتنعاً بما يكفى"[٦٩].

يبدأ دولوز تحديده لماهية الفلسفة باستبعاد التعريفات السائدة والمستقرة التى قدمت لها. أشهر هذه التعريفات أن الفلسفة مرادفة للتأمل النظرى أو التفكير المجرد، يرفض دولوز أن تكون الفلسفة فى تميزها واختلافها عن العلوم والمعارف الأخرى مجرد تأمل contem-plation لأن التأمل ليس خاصية تميز الفيلسوف بل يشاركه فيها رجل العلم والسياسى والفنان وحتى رجال الدين، بالإضافة إلى أن تجربة التأمل هى تجربة ميتافيزيقية تبعدنا عن الواقع وتجعلنا نهتم بالكليات، ولا تمكننا من إنتاج أشياء جديدة، وإنما تسقطنا فى وهم الانتصارات اللازمانية على الفلاسفة والحكم على جهودهم بطريقة

اختزالية متسرعة وباطلة تأثرا بالرغبة فى الهيمنة والتميز. كما يرفض دولوز أن تكون الفلسفة مجرد تفكير أو انعكاس الفكر على ذاته réflexion لأن بهذه الطريقة سنثير الغبار ونشكو من عدم الرؤية وتضيع أقوالنا ولا تصل إلى مسامع مخاطبينا وراء الجلبة التى نحدثها بأنفسنا. ولأن الإنسان ليس دائما وأبدا فى حاجة إلى تعلم الفلسفة من أجل القيام بالتفكير فى أشياء تخص عالم الحياة الذى يعيشه، كما أن العلوم والفنون المختلفة ليست فى حاجة للفلسفة من أجل التفكير فى قضاياهم المتعددة. بالإضافة إلى أن التفكير ليس بحد مميز للفلسفة، بل هو نشاط عام يشترك فيه الجميع، يقول دولوز: "نحن نعتقد أننا نمنح الفلسفة قدرا كبيرا حينما نجعل منها فنا للتفكير، لكننا فى الواقع نجردها من كل شىء، فالرياضيون لم ينتظروا أبدا مجىء الفلاسفة لكى يفكروا فى الرياضيات، كما لم ينتظر الفنانون مجىء الفلاسفة للنظر فى الرسم والموسيقى"(٧٠). أما الرأى الثالث الذى يقول بأن الفسفة تعنى "التواصل"، وهو رأى هابرماس الذى ذهب إلى أن وظيفة الفلسفة هى صياغة الحقيقة التى تحظى بالإجماع consensus عبر التواصل communication بمعناه العام سواء بين الأفراد والجماعات أو بين المذاهب والتيارات، أو حتى بين المراحل التاريخية المتعاقبة. يرفض دولوز رأى هابرماس -المعاصر له، ويبرر ذلك بأن الذى يحرك الجمهور ويؤثر فى الحشود ويصنع الرأى العام ليس العقل والمفهوم بل الأهواء والعواطف والمصلحة، ولذلك ينفى أن تكون

الفلسفة وليدة النقاش بين الناس عبر الموائد المستديرة فى الساحات العامة، لأن الفلسفة لها مائدتها المستديرة التى تخصها. ذلك بالإضافة إلى أن النقاش العام هو معركة بين الآراء والظنون كثيرا ما ينتهى إلى التنازع والصراع، ويحركه مبدأ إرادة القوة، وهو نقاش عقيم لا يبدع سوى آراء وليس أفكارا. أما الحوار العقلانى على المائدة الفلسفية فهو حوار جاد ميدانه اللغة العقلانية، ومقصده هو المفاهيم والمعانى.

إن المشكلة الأساس فى التعريفات السابقة هي أنها كانت وما زالت مسكونة بهوس تشكيل الكليات universaux داخل مجمل الميادين، وهذا مرجعه حلم قديم ورغبة فى سيطرة الفلسفة على المجالات المعرفية الأخرى. والمثال الأبرز هنا فكرة "الروح المطلق" التى نادى بها هيجل وجعل منها مبدأ كونيا مفسرا لكل شيء..الفن والدين والتاريخ، والنتيجة.. الإغراق فى العموميات ونفى التعدديات؛ لذا يقول دولوز: "المبدأ الأول للفلسفة هو كون الكليات لا تفسر أى شيء بل ينبغى أن تكون هى موضع تفسير"[٧١]. والخلاصة كما يقول دولوز: "ليست الفلسفة تأملا ولا تفكيرا ولا تواصلا حتى وإن كان لها أن تعتقد تارة أنها هذا وتارة أنها ذاك"[٧٢].

لا تتحدد قيمة الفلسفة- بحسب دولوز- وفقًا لما تنتجه من مناهج أو مذاهب، فليس المنهج سوى أداة نسقية للتعامل مع الظواهر.. أداة لاختزالها وإدراجها فى وحدة زائفة. كما أن المدارس والمذاهب الفكرية لم يعد لها وجود، لأن الوقائع الآن لم تعد تحتمل

فى تفسيرها أية أفكار كلية شمولية. دولوز مهمة الفلسفة فى كونها إبداع وابتكار للمفاهيم، تلك هى الروح الأصلية للفلسفة منذ الإغريق وحتى الآن "كلما تم إبداع المفاهيم فى مكان وزمان ما، فإن العملية المؤدية إليه ستسمى دائمًا فلسفة، أو لن تتميز عنها نهائيًا حتى وإن أطلق عليها اسم آخر"(٧٣). إن الفلاسفة العظام الذين يحتلون مكانة رئيسية فى تاريخ الفلسفة هم مبتكرو المفاهيم أو مجددوها وكما يقول نيتشه "لا ينبغى أن يكتفى الفلاسفة بقبول المفاهيم التى تمنح لهم مقتصرين على صقلها وإعادة بريقها، وإنما عليهم الشروع بصنعها وإبداعها وطرحها وإقناع الناس باللجوء إليها"، لا بد أن يكون للفيلسوف إذن إسهامه فى مجال إبداع المفاهيم، وإلا فإنه يتخلى بذلك عن المهمة الأسمى للفلسفة "لا تكون المفاهيم فى انتظارنا وهى جاهزة كما لو كانت أجسامًا سماوية. ليست هناك سماء للمفاهيم. بل ينبغى ابتكارها وصنعها، أو بالأحرى إبداعها، ولن تكون أى شئ إن كانت لا تحمل توقع مبدعيها"(٧٤).

إن المفاهيم بحسب دولوز تكون محايثة بنفس القدر الذى تكون فيه متعالية، إنها تكثيف للحدث "فأن نفكر معناه أن نجرب"(٧٥) لكن التجربة هنا لا تشير إلى المعنى الفيزيقى الحسى، إنما تعنى أن الفكر مهما بلغت درجة تجرده يرتبط بمسطح محايثة ما، بأرض أو بإقليم معين، لذا فلا بد أن نتساءل عند تعاملنا مع أى مفهوم عن مسطح المحايثة الذى يشغله، وغالبا ما يكون هذا المسطح مرتبطًا بمشكلة أو معضلة واقعية تواجه الفيلسوف "وإذا لم نجد المعضلة

المصاحبة للمفهوم فإن كل شيء يبقى تجريديا". لقد أبدع أفلاطون مفهوم المثال- رغم تعاليه- فوق مسطح من المحايثة مرتبط بالوسط الإغريقى الذى كان يعيش فيه. وهو وسط كانت تحتل فيه فكرة التنافس- التى هى إحدى تجليات الدولة الديمقراطية التى أسسها الإغريق- مكانة رئيسة. وما كان يشغل أفلاطون- رغم عدم قبوله للصفة الديمقراطية للدولة- أثناء طرحه لهذا المفهوم تمييز المتنافسين والاختيار بينهم، المتنافس الجيد من الردئ..الحقيقى من المزيف. إذ إن المناخ الديمقراطى الإغريقى كان قد رسخ قيمة التنافس بين الأفراد لشغل وظائف الدولة، وهو ما افتقده النظام الإمبراطورى الذى كان سائدا فى الشرق، والذى كان يقوم فيه الإمبراطور باختيار شاغلي المناصب فيه بنفسه. هذا بالإضافة إلى أن التنافس قد بلغ مداه بين السوفسطائيين والفلاسفة والفنانون (ويمكن قياس ذلك على ظواهر أخرى عديدة كان التنافس فيها قويا) وكل منهم يدعى أنه راع للحكمة. كان هدف أفلاطون وضع معيار يمكن من خلاله الانتقاء بين المدعين واختيار الحقيقى من المزيف، ولهذا الهدف أبدع مفهوم المثال.

وعلى الرغم من أن لكل مفهوم مكانه وزمانه الخاصين، فإن المفهوم كالعمل الفنى يظل خارج سياق الزمن، لا تسرى عليه قوانينه "وبذلك تتوفر للمفاهيم طريقتها فى عدم التعرض للفناء رغم كونها مؤرخة وموقعة ومسماه"، وكل مفهوم له سياقه الزمانى والجغرافى الذى أنتج فيه، لكن يظل هذا السياق بمنأى عن المفهوم فى ذاته،

ينفلت المفهوم باستمرار خارج هذا السياق ليدخل فى تشكيلات جديدة وتنسيقات وسياقات مختلفة..فى زمان وجغرافيا جديدين.

تتمثل تلك الجغرافيا فيما أطلق عليه دولوز مسطح المحايثة plan d'immanence، ويمكن توضيح ما يقصده دولوز، من هذا المفهوم، بمثال أشار إليه، هو نفسه، باقتضاب حينما قال "إن المسطح يشبه الصحراء التى تؤمها المفاهيم دون أن تتقاسمها"(٧٦). ولنتخيل إذن صحراء شاسعة مترامية الأطراف تسكنها مجموعة من القبائل المتفرقة كل منها يشغل منطقة محددة منفصلة عن الأخرى..وتتناثر هذه القبائل بطريقة عشوائية، وربما فوضوية أيضا، حيث تغير مواقعها باستمرار من خلال نقاط الفراغ المتوفرة على السطح. وكل قبيلة من هذه القبائل لها امتدادها الزمانى الجغرافى، لكن هذا الامتداد لا يجعلها تركن وتستقر فى موضعها، فهى دائمة التنقل والترحال والبحث عن الجديد..البحث عن المأوى والطعام والشراب، وهى مطالب متجددة لا يسكتها الإشباع. هذه القبائل تختلف من حيث الكم والمساحة التى تقتطعها لنفسها، لكنها تشترك جميعا فى حركتها المستمرة وصيرورتها وارتحالها المتواصل، كما أنها متصلة ببعضها من خلال علاقات النسب التى تربط بين أعضائها. الصحراء هنا هى مسطح المحايثة أو الانبثاق أو المثول وكلها معان واحدة، والمفاهيم هى القبائل التى تشغلها، وسيد كل قبيلة هو الفيلسوف الرحالة مبتكر المفاهيم، الذى يقودها ويبحث لها عن أماكن جديدة تعمرها باستمرار. الصحراء رمز المطلق أو السديم Chaos

"فالمسطح هو المطلق اللامحدود الذى لا شكل له ولا مساحة ولا حجم". القبائل متغيرة أما الصحراء فثابتة "إن المفاهيم أشبه بالموجات المتعددة التى تعلو وتهبط، ولكن مسطح المحايثة هو الموجة الوحيدة التى تلفها وتنشرها"(٧٧). القبائل أحداث أما الصحراء فهى أفق الأحداث، السماء المرصعة بالنجوم. القبائل متعددة أما الصحراء فواحدة ذات ديمومة "إن المفاهيم تتراص وتشغل المسطح وتملأه قطعة قطعة، بينما المسطح هو الوسط الذى لا ينقسم، إذ تتوزع المفاهيم دون أن تلغى وحدته واستمراريته". وإذا كانت القبائل هى التى تتكفل بإعمار الصحراء فإن هذه الأخيرة هى التى تؤمن التواصل بين القبائل "إن المسطح هو الذى يؤمن اتصال المفاهيم، بواسطة ترابطات تتزايد على الدوام، والمفاهيم هى التى تؤمن إعمار المسطح وفق مساحة تتجدد وتتغير باستمرار"(٧٨). المفاهيم كلها تتناثر على مسطح محايثة واحد غير أن هناك مسطحات محايثة جزئية، فكل مذهب وكل فلسفة لها مسطحها الخاص، كما أن لكل فيلسوف مسطحه، الذى من الممكن أن يعاد إحياؤه من جديد. والفلسفة والعلم والفن، لكل منها مسطحه الخاص الذى لا يمكن أن يتماهى مع نظيره.

إن كل مفهوم يتضمن مسطح محايثة خاص به يتكشف من خلال البحث عن المعضلة التى تكمن وراءه وكما يقول دولوز فإن "الأفكار ليست نتاج الخبرة، فهى تظهر كإشكاليات، وتتكشف كموضوعات ذات صورة معضلة"(٧٩). تلك هى أهمية الأسئلة فى

الفلسفة. وما يدعوه دولوز- متابعا فى ذلك هيدجر- بفن ابتكار السؤال، هو محاولة الكشف عن المعضلات التى تحرك تاريخ الفلسفة والتى تكمن وراء البناء المفاهيمى الخاص بها. وعلى سبيل المثال عندما طرح باسكال سؤاله هل الله موجود أم لا؟ لم يكن يقصد سؤالا مباشرا يحتاج إلى إجابة تقريرية بنعم أو لا، كما لم يكن إقراره فى النهاية مجرد رهان كما يظن البعض، فلو كانت المسألة بهذه السطحية، لما كان لسؤال بسكال الأهمية التى اكتسبها فى تاريخ الفلسفة، كان سؤال بسكال ينطوى على إشكالية أهم من سؤاله الظاهر وهى: ما هو أفضل طور من أطوار الوجود، هل هو لشخص يعتقد بوجود الله أم بشخص لا يعتقد؟ وهكذا فإن سؤال بسكال الظاهر لا يتعلق بوجود الله أو عدم وجوده، وإنما يتعلق بحال كل من يعتقد أو لا يعتقد بوجود الله.

وليست المفاهيم سكونية الطابع، يبدعها الفيلسوف ثم تفقد بريقها مع مرور الوقت، وإنما يدخل كل مفهوم منذ إبداعه فى عمليات عدة يكتسب فى كلٍ منها معان متجددة، بحيث يظهر فى كل مرة بصورة مختلفة عن سابقتها "نفكر بأن نجد خارج المفهوم أ محمولا ب يكون غريبا عن هذا المفهوم، لكننا نظن أن من واجبنا إلحاقه به. فكل مفهوم هو فى علاقة مع شىء آخر خارجا عنه"(٨٠) فالمفاهيم تتطور مع التطور الزمانى والمكانى، بحيث تدخل فى علاقات جديدة مع مفاهيم أخرى، أنتجت فى أزمنة مغايرة، كما تنتقل من مكان لآخر أو من سطحإلى آخر مغاير لتُحمَلْ بدلالات

جديدة فى كل مرة، وكذا الحال أيضًا فى انتقال المفهوم من مجال معرفى إلى آخر. ويتطلب هذا- وفقًا لدولوز- أن يكون للمفهوم شخصية مفهومية تساهم فى تحديده. وهنا يمكن أن نقول إن الفلسفة كالرواية، فإذا كانت الرواية تتحرك من خلال شخصياتها، فإن للفلسفة أيضًا شخصياتها التى تتحرك من خلالها.. زرادشت نيتشه، وأبله ديكارت، سقراط أفلاطون. وهناك شخصيات مفهومية عديدة لا تكتسب اسم علم، لكنها حاضرة عند كل فيلسوف، وينبغى على القارئ تكوينها وإعادة بنائها. موناد ليبنتس، وتعبيرية سبينوزا، قصدية هوسرل، ونقد كانط، والروح الكلى لهيجل... إلخ. وليست الشخصية المفهومية ممثلة للفيلسوف بل العكس هو الصحيح. فالفيلسوف مجرد وسيط لظهور المفهوم وانبثاقه.. الفيلسوف هو الذى يجسد الشخصية المفهومية "إنه الاسم المستعار لهذه الشخصيات المفهومية" وقدر الفيلسوف هو أن يصير أحد هذه الشخصيات، بحيث تغدو مختلفة عما كانت عليه تاريخيًا، وميثولوجيا، أو كما هى شائعة (سقراط أفلاطون، ديونيزيوس نيتشه أبله ديكارت إلخ). فليس ديونيزيوس نيتشه هو عينه ديونيزيوس الأساطير، كما أن سقراط الحاضر بقوة فى النص الأفلاطونى ليس هو سقراط التاريخ. يصير نيتشه ديونيزيوس، كما يغدو ديونيزيوس الفيلسوف.. ويصير أفلاطون سقراط، فى الوقت الذى يجعل من سقراط فيلسوفًا. إنها لعبة تبادل الأمكنة والأدوار. صيرورة لا متناهية بين جميع الأطراف.

لا قيمة للفلسفة إذن لو تخلت عن دورها -إبداع المفاهيم، مثلما لا توجد قيمة لفلسفة لم تبدع فى مجال المفهوم "هناك كتب عديدة لا يمكننا أن نقول عنها إنها خاطئة، إذ لا يعنى ذلك شيئا، والأصح أن نقول عنها إنها عديمة القيمة والنفع، ذلك لأنها لم تبدع مفهوما، ولا تحمل إلينا صورة عن الفكر، ولا تولد شخصية تستحق العناء"(٨١).

سيصبح تاريخ الفلسفة إذن، وفقا لدولوز، هو تاريخ المفهوم وتحولاته..رحلته فى الزمان والمكان..تجاوباته وتداخلاته مع المفاهيم الأخرى. فالفلسفة تعمل من خلال المفاهيم، ولو حذفنا من تاريخها مفاهيم كالجوهر والمثال والعقل والعلة والمعلول والذات والموضوع والآخر والحرية....إلخ، فلن يتبقى منه شىء. كما أن التغيرات التى طرأت على المذاهب والأنساق هى فى الأساس تغيرات لحقت بالمفاهيم الأساسية فى كل مذهب ونسق. وكل فلسفة مرهون بقائها ببقاء مفاهيمها "إن سقوط المذاهب والأيديولوجيات، لا يعنى سوى أن مفاهيم معينة عاشت، وكان لها أن تموت فى النهاية".

إن نهاية أو استمرار أى فلسفة فى الواقع يتوقف على قوة مفاهيمها وقابليتها للتجدد والإضافة، هكذا عاشت الأفلاطونية من خلال مفاهيمها، وخاصة مفهوم المثال "كان أفلاطون ينادى بضرورة تأمل المثل، لكن كان عليه أولا أن يبدع مفهوم المثال". وقد ظل مفهوم المثال الأفلاطونى حاضرا بقوة فى تاريخ الفلسفة، متخذا أشكالا وصور عديدة، وسيظل حاضرا ما بقيت الفسفة، وهذا دليل قوته وقابليته للتطور. ونفس الأمر يقال أيضا على مفاهيم ديكارت وكانط،

وإذا كان بعضنا- يقول دولوز- لا يزال ديكارتيا أو كانطيا اليوم، فذلك لأنه يحق لنا أن نتصور أن مفاهيمهم يمكن تفعيلها داخل مشكلاتنا.

يبدو دولوز فى تحديده لماهية الفلسفة، كونها منتجة للمفاهيم، مبتعدا إلى حد كبير عن فلسفة برجسون، فقد عرفت الفلسفة البرجسونية على أنها "تخط لما كدسه الغرب من مفاهيم فلسفية وعلمية لمحاولة التواصل "مباشرا" و"مطلقا" مع الأشياء. أو هى محاولة لإعادة التواصل المعرفى، علما وفلسفة، خارج شبكة المفاهيم وعلى أرضية مخالفة تماما لأرضية المعرفة الموضوعية". وهكذا فإن برجسون يدعو صراحة إلى التخلى عن القطيعة التى أحدثتها فلسفات المفاهيم ما بين الذات والموضوع "فعندما يتعلق الأمر بالعلاقة بين المفهوم والحياة، فإنه ينبغى أن نلاحظ أن المفهوم ليس أصليا بل هو لاحق وتابع. فالمفهوم أداة، وهو أداة استعملتها الحياة وتستعملها لأغراض محددة فى علاقتها بالمحيط، فهو وسيط أو توسط mediation بين العضوية والحياة. فذلك هو الوضع الإبستمولوجى للمفهوم"[٨٢]. والواقع أن دعوة برجسون إلى تجاوز ما يسميه بهيمنة المفاهيم من أجل وعى العالم بشكل كامل غير مقسم إلى أجزاء، لا يمكن النظر إليها إلا كونها محاولة لإضفاء نوع من الضباب الجدالى على الوضع الفلسفى، بمعنى أنها ليست أكثر من وسيلة جدلية اصطنعها برجسون. ذلك أن برجسون، وفقا لدولوز، كان فيلسوفا مبدعا فى مجال المفاهيم.

والواقع أن التحديد الدولوزى لماهية الفلسفة يتوافق مع نقده السابق للتحليل النفسى ودعوته لتحرير وإنتاج الرغبة، إذ الفلسفة مع دولوز ستتحول من "كونها مجرد تأمل وانعكاس للوقائع، إلى عملية إنتاج متواصل"(٨٣)، تماما كعملية إنتاج الرغبة التى دعى إليها دولوز، وهى نفس رؤيته لعملية الإنتاج الفنى كما سنرى. ويمكن القول إن مسألة "إنتاج الجديد" كانت مسيطرة على فلسفة دولوز بأكملها، بحيث جعلها دولوز هدفا لكل نشاط إنسانى "نحن لا تنقصنا الحقيقة أو المعرفة. ينقصنا الإبداع والتجريب، فنحن نفتقد مقاومة الزمن الحاضر. فيستدعى خلق المفاهيم فى حد ذاته شكلا مستقبليا، أرضا وناسا جددا لم يوجدوا بعد، وعند هذه النقطة يحدث التقارب بين الفن والفلسفة"(٨٤).

وإذا كان دولوز قد جعل من عملية إنتاج المفاهيم هدفا للفلسفة، فإن لوك فيرى Luc Ferry يذهب إلى التأكيد على ما هو مخالف لذلك فى مقالته التى تحمل عنوان "الفترات الثلاث للفلسفة المعاصرة" حيث يقول "....النشاط الفلسفى ليس له اليوم كما البارحة أية صلة بذلك الادعاء بإبداع المفاهيم التى يتحدث عنها دولوز فى كتابه الأخير، وكأن العلوم تتقلص إلى مجرد تقنيات خالصة وظيفية، ولا تخلق هى الأخرى مفاهيم تعد أهم بكثير مما حققته الفلسفة"(٨٥). وهو ما يعنى- وفقا لفيرى- أن تحديد دولوز السابق لماهية الفلسفة، ليس جامعا مانعا، فالعديد من المجالات المعرفية الأخرى تشارك الفلسفة "إنتاج المفاهيم" بل ربما تفوقها من حيث الدقة والأهمية.

غير أنه إذا كان فيرى محقا فى قوله "إن إنتاج المفاهيم ليس حكرا على الفلسفة"، فإن هذا ذاته ما ذهب إليه دولوز، إذ هو لم ينف على المجالات المعرفية الأخرى كونها تشارك الفلسفة مثل هذه الوظيفة، مع الفارق أن المفهوم هو غاية التفكير الفلسفى، فى حين أنه يكون فى المجالات المعرفية الأخرى بمثابة أداة وظيفية مرتبطة بالتقنية "لقد أصبح معروفا الآن فى مجال الفيزياء مثلا أن المفاهيم كثيرا ما تتحول فى بعض الفروع التطبيقية إلى جملة من المعادلات الحسابية الدقيقة القابلة للاستثمار فى المجالات التقنية، ومن ثم فإن إبداع المفاهيم فى علم مثل الفيزياء لا يشكل فى واقع الأمر سوى بداية نظرية أولى من أجل تحويلها إلى معادلات وصيغ حسابية أو إلى قوانين سواء كانت بسيطة أو معقدة، لتنتهى إلى الارتباط بمجال التطبيق التقنى فى أغلب الحالات، بينما يظل المفهوم فى الفلسفة هو العمود الفقرى فى كل بناء تنظيرى وغياب المفهوم يؤدى إلى نسف البناء من أساسه"(٨٦)، وهذا هو الفارق الذى يقيمه دولوز بين العلم والفلسفة والفن، إذ العلم يعمل من خلال الوظيفة، بمعنى أن كل دواله وظيفية "يبدأ العلم من المفهوم ليصل إلى تركيب جديد مغاير أكثر دقة"، فى حين تعمل الفلسفة من خلال المفاهيم "فهى تبدأ من المفهوم لتصل إليه"، أما الفن فيعمل من خلال المؤثرات الحسية والوجدانية.

والخلاصة، إن انفراد الفلسفة بإبداع المفاهيم يضمن لها وظيفة دون أن يمنحها أى تفوق أو امتياز على سائر الحقول المعرفية

الأخرى، مادامت هناك طرق أخرى عديدة للتفكير والإبداع، لا تضطر إلى المرور عبر المفاهيم كما هو الحال فى النشاط العلمى والفنى.

٣- جان بودريار

- جان بودريار Jean Baudrillard (1929- 2007) منظر ثقافى وفيلسوف فرنسى، ومحلل سياسى ، وعالم اجتماع ، و مصور فوتوغرافى . تصنف أعمال بودريار بشكل أساس ضمن مدرسة ما بعد الحداثة وما بعد البنيوية. أهم أعماله نظام الأشياء The System of Objects (1968) مجتمع الاستهلاك: الأساطير و البنى The Consumer Society: Myths and Structures (1970) For a Critique of the Political Economy of the Sign (1973)مرآة الإنتاج .The Mirror of Production (1973)

اهتم بودريار اهتماما خاصا بالصورة وقدرتها على تشكيل الوعى فى المجتمع المعاصر. ونجد فى تحليله للصورة بعض المفاهيم الماركسية وتأثرا بالمفكر الفرنسى جى. ديبور واهتم اهتماما خاصا بوسائل الإعلام، وكتاباته حافلة بالعديد من التطبيقات والأمثلة من ميادين مختلفة.

قدم جان بودريار نظرية من أشهر النظريات التى قدمت فى الربع الأخير من القرن العشرين وقد اشتهرت باسم "نظرية الواقع الفائق" La théorie de l'hyper-réalité، فقد أثارت جدلا واسعا ما زال يتردد صداه حتى الآن.

من أشهر النظريات التى قدمت فى الربع الأخير من القرن العشرين نظرية الفيلسوف وعالم الاجتماع الفرنسى جان بودريار Jean Baudriallardالتى اشتهرت باسم "نظرية الواقع الفائق" La théorie de l'hyper-réalité، فقد أثارت جدلا واسعا ما زال يتردد صداه حتيالآن. لقد ذهب بودريار إلى أن هناك صورة جديدة فاتنة للثقافة المعاصرة فى انتشار اليوم. فإذا كانت الحضارة الغربية فى النصف الثانى من القرن العشرين قد أعلت من شأن المشهد و الصورة وجعلت منهما وسيطا مهما من وسائط المعرفة؛ فإن ما حدث الآن ونتيجة لهذه المكانة التى احتلتها الصورة، هو غياب الواقع وتواريه خلف عالم من الصور. انكمش الواقع وتضاءل حجمه حتى بات صورة شاحبة، وما لبثت هذه الصورة أن انمحت بالكامل حتى أصبحت غير ذات وجود، وفى المقابل زادت سطوة وهيمنة الصورة التى كان ينظر إليها على أنها محاكاة لعالم الواقع، فأصبحنا نعيش فى عالم ملىء بالصور غير ذات الأصل، صور معلقة فى فضاء خاص بها، هذا الفضاء يتمدد باستمرار وتزداد رقعته، إلى أن أصبح يحتل نفس الفضاء الذى كان يحتله الواقع، نوع من الإزاحة والاحتلال إن جاز التعبير.

على أن الفرق بين الواقع الجديد والواقع القديم، ليس فرقا فى النوع، إنما فرق فى الدرجة. بمعنى أن الواقع الجديد يمتلك من عوامل الجذب والإبهار مالم يكن يمتلكه الواقع القديم، لذا فهو لا يقدم نفسه كواقع بديل فقط، بل أشد واقعية من الواقع القديم نفسه.

إنه واقع فائق بتعبير بودريار.. يفوق القديم ويعلو عليه. وتصبح له مصداقية أكثر منه "إن الصور هي قاتلة الواقع"[٨٧]. وبحسب بودريار فإن الصور لم تعد مقيدة إلى أي شيء محدد في العالم الواقعي، بل باتت تتحرك هنا وهناك بسيولة، قافزة عبر حدود "الواقع" التقليدية. ولما كان الناس في الأغلب الأعم لا يدركون الطابع الاصطناعي في ثقافة الصورة، إذ إن تقنيات صنعها خافية عليهم "فهم يتنفسون أثيراً من الصور الطافية التي لم تعد ذات علاقة بأية حقيقة كانت"[٨٨]؛ لذا يغدو الواقع البديل بالنسبة لهم هو الوحيد والحقيقي. ذلك، وفقا لبودريار، يعني "استبدال لعلامات الحقيقي بآخر مغاير أكثر قدرة على التأثير"[٨٩]. في هذا الواقع الفائق لم تعد العلامات تمارس دورها المعهود في تمثيل الأشياء أو الإشارة إلى نموذج خارجي، بل أصبحت لا تمثل شيئاً سوى نفسها، ولا تحيل سوى إلى علامات أخرى "لقد أصبحت الصورة تسيطر بطريقة رمزية على العصر، ولم يعد من الممكن أن نتكلم عن الصورة والحقيقة، أو وسائل الإعلام والمجتمع، فكل من هذه الثنائيات قد أصبح متشابكا بدرجة كبيرة، حتى أنه قد صار من الصعب وضع خط فاصل بينهما، وبدلا من أن تشير وسائل الإعلام إلى العالم الحقيقي، نجد أن أغلب ما تنتجه يشير إلى صور أخرى"[٩٠]. أي أنها تخلت عن كونها تمثل موضوعا محددا، واقتصرت مهمتها على الإحالة إلى صور أخرى تصطف معا لتكون موضوعا مزيفا لا علاقة له بالواقع الخارجي "إن الصور الآن لم تعد تعبر عن موضوع ولا عن

واقع شيء، وإنما عن الإنجاز التقنى وحده تقريبا..إنه الوسيط التصويرى الذى يلعب...الناس يعتقدون أنهم يصورون مشهدا، بينما ما هم إلا المنفذون التقنيون لهذا التخيل الافتراضى اللانهائى للأداة. فالافتراضى هو الأداة التى لا تطلب سوى التشغيل، التى تقتضى التشغيل واستنفاد كل إمكانياتها"(٩١). ونتيجة لهذا التطور التقنى أصبحنا نعيش فى واقع افتراضى لا يمت للواقع الفعلى بأى صلة، فقد أصبحت الرقمنة هى المبدأ الميتافيزيقى للحضارة المعاصرة، وفى المقابل تقلصت فاعلية الإنسان وقدرته على التمييز بين الواقعى والافتراضى "إن الآلة هى التى تنتج تدفقا يكاد لا ينقطع من الصور، فإذا رضينا بها، تستطيع إعادة إنتاج كل شيء، وتوليد صور بلا نهاية"(٩٢) وأى محاولة منا لتجاوز هذا الواقع أو محاولة التغلب عليه مقضى عليها بالفشل، إذ أنها هى الأخرى ستسقط فى عالم من الواقع الشبيه الذى لا يختلف عن الواقع الذى قامت لمناهضته فى شيء، والنتيجة أن الواقع الفعلى ذهب وبدون رجعة "كل واقع وفعل معاصرين، أيا ما كان كنههما تاريخيا أو سياسيا أو ثقافيا، تمنحهما صفاتهما الإعلامية الكامنة فيهما طاقة حركة تعمل على لفظهما من مداريهما الأساس وفضاء معنيهما الحقيقى، وتدفع بهما إلى فضاء شبيه يفقدان فيه كل معنى لهما بقدر ما يفقدان فيه كل قدرتهما على العودة إلى فضائهما الحقيقى"(٩٣).

* * *

فى ثمانينيات القرن العشرين يعلن بودريار وفاة مجتمع المشهد

وبزوغ مجتمع المحاكاة، وفى هذا السياق يطور ثلاثة أفكار رئيسة (المحاكاة، الانفجار، الواقع المفرط). فعند بودريار إننا نعيش الآن حقبة تحاكى فيها وسائل الإعلام الواقع لدرجة يصبح معها فهم الواقع والذات إنعكاسا للصورة الإعلامية، فليس ثمة واقع مستقل عما يبنيه الإعلام. وفى سياق المحاكاة فإن صورة الموضوع أو تمثيله تصطدم بالموضوع الواقعى بحيث تبتلع الصورة المحاكية الواقع الفعلى. ولا تلبث حالة من الواقع المفرط أن تبرز إلى الوجود بالتدريج، حيث يحل ما حوكى (أى النموذج أو التمثيل) محل أى عنصر متبق من عناصر الواقع، ويغدو هو الواقعى بدلا منه.

يحدد بودريار أربعة مراحل للصورة:

١- الصورة تجسيد أو محاكاة فعلية للموضوع الخارجى (رسومات ليوناردو دافنشى).

٢- دخول فكرة التشويه (الرسم الباروكى).

٣- إعادة الاستنساخ الآلى للصور بحيث يفقد المصدر نفسه قيمته وأصالته ولا يمتكل المتلقى القدرة على التفرقة بين الأصل والصورة.

٤- اختفاء المصدر وصناعة الصورة مع دخول التكنولوجيا.

والواقع أن نظرية بودريار فى الواقع الفائق Hyper reality لها علاقة وثيقه بنظرية عالم اللغة الشهير دى سوسير التى عرفت بنظرية "علامات اللغة". فالعلامة عند دى سوسير تتكون من دال ومدلول. يشير الدال الى الكلمه الفعلية كما تكتب أو تنطق (وهى تساوى فى

حالتنا تلك الصورة كما تظهر على الشاشة) فى حين يشير المدلول إلى المضمون أو الفكرة التى تمثلها الكلمة أو الصورة.

عند دى سوسير هناك علاقة وثيقة بين الاثنين بحيث إذا حضر الدال حضر المدلول. لكن عند بودريار أننا نعيش الآن مرحلة الانفصال بين الدال والمدلول، وأن الدال قد تحرر ويسبح فى عالم مستقل من الدوال المتحررة، هذا العالم يتحرك هنا وهناك بسيولة فائقة قافذاً عبر حدود الواقعة التقليدية بكل طريقة يمكن لنا أن نتصورها.

هناك عالم من الصور يمكن استدعائه فى اى لحظة وعزله عن واقعه وسياقه ألاصلى بل والتدخل فيه عبر تقنية صناعة الصورة، بحيث يعبر عن واقع أو حدث آخر مختلف تماماً (على سبيل المثال استدعاء صورة ما فى بعض المواضع الإخبارية للدلالة على حدث ما لا تعبر عنه الصورة المستخدمة بل تشير إلى معنى آخر). وبالتالى شكلت الصورة فضاءاً مستقلا غير مرتبط بواقع ما، هذا ما يعنيه بودريا بانفصال الدال عن المدلول.

عالم الصور هذا هو عالم الواقع الفائق، وهو موجود وفاعل فى حياتنا ويتحكم فى منظورنا للعالم من حولنا، ولهذا تأتى أفعالنا فى النهاية كنوع من ردود الأفعال على هذا الواقع المختلق، واستمرار هذه العملية على هذا النحو يؤدى إلى اختفاء الواقع تماماً وتصبح الحياة كلها وفقا لبودريار فى النهاية مجرد وهم.

* * *

لقد تحولت الحياة المعاصرة إلى عالم من الشاشات..عالم تنبأ به الأديب الأمريكي راى برادبورى فى "٤٥١ فهرنهايت".. فالشاشة تقابلنا فى كل مكان، حتى أصبحت علاقتنا بالأشياء من حولنا لا تتم إلا عبرها..السينما والتلفزيون والإعلانات المصورة، والأجهزة الالكترونية...كلها شاشات تحكم سلوك الأفراد وتوجههم فى العالم. ما يحدث على الشاشة يحاول الواقع محاكاته، والنتيجة غياب الحقيقة، فلا الصورة المعروضة على الشاشة أصلية ولا الواقع الذى يحاول محاكاتها أصلى. يقول بيجنل Bignell على لسان بودريار "كل آلات البشر أصبحت شاشات، ونحن البشر أيضا أصبحنا شاشات وتفاعل البشر هو تفاعل الشاشات، لا يمكن فهم ما يظهر على الشاشة بعمق، ما يظهر على الشاشة يتم اكتشافه لحظيا وسرعان ما يتحرك بسرعة ليحل محله اكتشاف آخر، وما يتبقى هو ومضات للصور المتتابعة والنصوص المتعاقبة التى لا يمكن أن تؤسس معنى ثابت"(٩٤). ويقدم لنا بودريار مثالا يوضح هذا المعنى عندما يتناول بالتحليل تعبيرا أمريكيا شهيرا يستخدم فى الإعلانات وهو "ما تراه هو ما ستحصل عليه" what you see is what you get فهذا التعبير يستخدم لإقناع المستهلك أنه سوف يحصل على السلعة بالشكل الذى تعرض عليه فى الصورة. ومعنى هذا أن الصورة أصبحت هى معيار الواقع ومحك الحكم عليه؛ فأنت تطلب سلعة بناء على صورتها، ويتم إرضاؤك إذا كانت السلعة متفقة مع صورتها، وتشعر أنك خدعت إذا لم تتفق السلعة مع الصورة(٩٥).

فـي كتـابه "أمـريكا" L'Amériqueيذهب بودريـار إلى أن حـقيقة الولايات المتحدة إنما تتشـكل الآن كشاشـة عملاقة.شاشات العرض في كل مكـان، وأغلبها في المدينة، أفلام وسـيناريوهـات رائـعة تصـور المواقع بطـريقة خـاصة، خصوصـاً إذا كانت تمتلك القدرة على جذب السـياح، ويتم "إلباسها" صـوراً خيالية مطلوبة "فالقلاع التـاريخية التي تعود إلى العصر الوسيط تقدم إقامة نهاية إسبوع تامة (طعام، أزياء) لكن من دون حرارة الأصل طبعاً". والاشتراك الزائف في هذه العـوالم المتعددة له آثار فعلية في الطرائق التي تنتظم بها هذه العـوالم. وبحسب المروجين الأمريكيين؛ فقد بات ممكناً "أن تعيش العالم القديم في يوم واحد ودون الاضطرار إلى الذهاب إلى هناك". فالجغرافيا نفسها تحولت إلى مجموعة من الصور تشاهد على شاشات العرض. ونسخ هذه الصور الزائفة في حياتنا اليومية يجلب معاً عوالم مختلفة في المكان والزمان. هذه العوالم يتم في الغالب محاكاتها على أرض الواقع بصورة مجزأة ومختزلة، بحيث يصبح الواقع ذاته حشد من الصور المتراصة التي لا علاقة لها ببعضها. شيء شبيه بتقنية الكولاج Collage في فن التصوير المعاصر "تبدو المدينة الأمريكية كأنها خرجت للتو من الأفلام. ولكي تكتشف سرها، لا ينبغي أن تبدأ من المدينة وتتحرك قدما إلى الداخل نحو الشاشة، بل ينبغي أن تبدأ من الشاشة وتتحرك إلى الخارج صوب المدينة. ذلك هو المكان الذي لا تتخذ فيه السينما أي شكل استثنائي، بل تكتفي بأن تخلع على الشوارع والبلدة بأكملها جوا أسطوريا"[٩٦].

ثمة أمثلة عديدة قدمها بودريار لتعضيد حجته، وثمة وقائع عديدة بالفعل تؤيد أطروحته، خاصة أنه ظل طوال ربع قرن كامل يطبق نظريته على ظواهر شتى. من بين أهم الظواهر التى دارت حولها العديد من مؤلفاته ظاهرة "وسائل الإعلام"، أو ما اصطلح على تسميته بالميديا—. لقد كانت وسائل الإعلام تلعب، أو هكذا كان هدفها، دور الوسيط بين الداخل والخارج، أداة اتصال بين الإنسان وعالمه الخارجى، تعمل على تقليص الزمان والمكان من أجل أن تتم عملية التواصل. لكن مع مرور الوقت، تنامت المؤسسات الإعلامية، وتحولت إلى مؤسسات رأسمالية تتنافس فى تحقيق الأرباح، وفى المقابل ازداد تشبث الإنسان المعاصر بما تقدمه له من معلومات، حتى باتت الآن هى الوسيلة الأولى للمعرفة. وكانت المحصلة أن وسائل الإعلام شيدت عالمًا مختلقًا بالكامل، فيض من الصور والأخبار التى ساهمت أكثر فى توارى الواقع الحقيقى وتضاءل حجمه وكما يقول دولوز "إن العالم الحديث هو العالم الذى حل فيه الإعلام محل الواقع"(٩٧). يشيد الإعلام عالما لا علاقة له بالعالم الحقيقى، أحداث لم تحدث كما نشاهدها، وقضايا غير ذات وجود "فما يجعل الإعلام كلى القوة، هو كذبه أو عدم صحته"(٩٨). هنا نستطيع أن نقول إن الحاجز الذى كان موجودا بين الواقعى والافتراضى قد تهاوى.

يربط بودريار بين الصورة والاستهلاك، فقد أصبح ما يحتاجه الإنسان فى المجتمع المعاصر لا تحدده احتياجاته الخاصة وإنما

الصورة والدعاية والإعلان. كانت الحاجة الإنسانية هي الدافع لابتكار وسائل إشباعها، لكن في المجتمع الرأسمالي يتم خلق حاجات وهمية للإنسان، وتتحول هذه الحاجات بمرور الوقت إلى حاجات أساسية.

ويعمل الإعلان على إقناع الناس بأمور تافهة هو يستعين في ذلك بأساليب البحث النفسي ليبث في الناس اقتناعا زائفا بأن قيمتهم في المجتمع يحددها نوع المنتج الذي يستخدمونه. ويبدو مفهوم "الفيتشية السلعية" أو "الصنمية السلعية" الذي حدثنا عنه ماركس في رأس المال على علاقة وثيقة بتحليل بودريار، فالسلعة تتحول من كونها منتج إلى كائن تدب فيه الحياة، هذا الكائن يمارس تأثيرا كبيرا على المشاهد، بحيث يتحول المشاهد بمرور الوقت إلى عابد لهذا المنتج، ويعتاد تدريجيا التعلق بالمظهر السطحي لها بدلا من الجوهر الحقيقي. وكما يقول بودريار "إن فاترينة المحل هي المنطقة التي تتقاطع عليها الرغبات والغرائز..إنها أشبه بالمغناطيس".

التصنيم هو تحويل شيء ما إلى صنم، وهو يشير إلى تحول أحد منتجات العمل الإنساني إلى شيء مستقل عن الإرادة الإنسانية والتحكم البشري، يتحول المنتج إلى كائن حي له حياته المستقلة وقوانينه الخاصة. هذا التوصيف ينطبق على أشياء كثيرة أهمها في حياتنا الصورة والسلعة. السلعة صنم لأنها من إنتاج البشر لكنها تستقل عنهم وتسيطر عليهم، والصورة صنم لأننا نتعامل معها على أنها الواقع الحقيقي، في حين أنها شيء مصطنع. ويقدم لنا بودريار

مثالا يوضح هذا المعنى عندما يتناول بالتحليل تعبيرا أمريكيا شهيرا يستخدم فى الإعلانات وهو "ما تراه هو ما ستحصل عليه" what you see is what you getفهذا التعبير يستخدم لإقناع المستهلك أنه سوف يحصل على السلعة بالشكل الذى تعرض عليه فى الصورة. ومعنى هذا أن الصورة أصبحت هى معيار الواقع ومحك الحكم عليه؛ فأنت تطلب سلعة بناء على صورتها، ويتم إرضاؤك إذا كانت السلعة متفقة مع صورتها، وتشعر أنك خدعت إذا لم تتفق السلعة مع الصورة.

كانت صنمية السلعة هى السائدة في بداية تطور الانتاج الرأسمالى، أما الآن فقد حلت الصور محل السلع. كانت صنمية السلعة تشير إلى امتلاك السلعة ذاتها كدال على المكانة الاجتماعية للفرد، أما الآن فقد دخل المجتمع فى مرحلة جديدة من الهيمنة، تلك التى تتمثل فى ضرورة إثبات الملكية فى شكل ظاهر. فالتملك يجب أن يكشف عن نفسه ويظهر فى صورة رموز وصور. وإذا كانت صنمية السلع عى الطابع الأساس للمجتمع الرأسمالى، فإن الذى يساعد الآن على انتشارها هى الصورة ذاتها التى نتعرف على السلع من خلالها. وامتلاك هذه الصور حل محل امتلاك السلع ذاتها، بحيث أصبحت العلامة الدالة على المكانة الاجتماعية للفرد مرتبطة بامتلاك الأيقونة الدالة على السلعة ذاتها:

* * *

مضاعفة للرموز الدالة

رموز دالة

طبقة اجتماعية

بعد حوالى ما يزيد عن عشر سنوات من العمل حول مفهوم المحاكاة والصور الزائفة، وبالتحديد فى العام ١٩٩٥ عنون بودريار أحد مؤلفاته، التى حظيت بصيت سيء ودار حولها العديد من النقاشات حتى وفاته فى "مارس ٢٠٠٧"، بـ"حرب الخليج: لم تقع"-. نشر الكتاب فى البداية بصورة مجزئة على شكل مقالات فى جريدة الجارديان، إبان فترة حرب الخليج الأولى(أو ما أطلق عليه حرب تحرير الكويت). وهو يتألف من ثلاثة مقالات: "حرب الخليج لن تقع"، "حرب الخليج: هل هى واقعة حقاً؟"، و "حرب الخليج لم تقع". ويتلخص سجال بودريار؛ فى جوهره، فى أن منفذنا الوحيد إلى حقيقة الحرب هو الإعلام، ولذلك فإنه ليس لمشاعرنا وتأكيداتنا بشأن الحرب أى أساس فى الواقع يتعدى الأساس الذى لأى وجه آخر من أوجه الحياة. فالحرب، مثل كل شيء آخر، هى قطعة من الخطاب الإعلامى الذى يخلق لنا باستمرار عالما لا واقعيا. ولا يشير بودريار هنا إلى أن الإعلام يشوه الحقيقة، لأنه ليس ثمة أى حقيقة تقبع وراء المظاهر، بل يشير إلى أن الإعلام يعيد إنتاج واقع مفرط لا تعدو أسئلة الحقيقة فيه إلا أن تكون ثمرة للمجاز. فالحقيقة هى الآن ذلك

الشيء الهزيل الذى يتضاءل حجمه باستمرار إلى أن يختفي تماماً. لذا فحملة حرب الخليج كلها لا تعدو كونها تطويراً للعبة من ألعاب الفيديو، فهى سيناريو فوق واقعى. وحتى الذين هم فى السلطة من صناع القرار، كانوا يتابعون الحرب من على شاشة الـ "سى. إن. إن"-. فالتغطية الإعلامية والصور التى تنقلها هى التى تصنع الحرب، بل إنها هى الحرب. ذلك أن الانطباعات التى تخلفها لا تؤثر على جماهير المشاهدين وحدهم، بل أيضاً على مدبرى الحرب. فى نفس هذا السياق أيضا يتساءل ريجيس دوبرى R. Debray عن ماذا أمدتنا تلفزاتنا فى هذه الحرب؟ وماذا كشفت لنا الصورة؟ على أى أرض وقعت هذه الحرب؟ ومن الذى أرادها أن تكون كذلك؟ إن حرب الخليج، يقول دوبرى، كانت حرب "رؤية"، ولهذا بالضبط، فهى غير مرئية وبدون أى أثر عندنا(٩٩).

عبر التزييف وفوق الواقعية والصور الزائفة، وإستراتيجيات الردع النفسى التى تخلط الواقعى بالمزيف، والظاهر بالفعلى، والزمان الحقيقى باللاحقيقى، يضيع الحد الفاصل بين "ماحدث بالفعل" و"الصورة المزيفة"، وتكون الغلبة لهذه الأخيرة. ويمكن صياغة الأمر عبر التساؤل الآتى: هل كنا نشاهد الحرب كما هى فعلاً على شاشات الأخبار؟ أم كان المشاهدون يشاهدون واقعا افتراضيا للحرب؟

أثارت أطروحة بودريار جدلا عنيفا على مستويات عدة، فاتهمه البعض بـ"العدمية"(١٠٠)، والبعض الآخر بـ"التفاهة والسطحية"(١٠١)،

وفى المقابل لاقت أطروحته ترحيبا كبيرا فى الأوساط الأمريكية. ولسنا بطبيعة الحال فى سياق يسمح لنا بمناقشة آراء بودريار تفصيلا، لكن بالتأكيد آن أطروحته تنطلق من فرضية مفادها ضعف طاقة وقدرة الإنسان المعاصر على التمييز بين صورة الشيء والشيء نفسه، وحتى لو تم الزعم بأن حرب الخليج قد وقعت، فإن بودريار سيرد بأن أى أدلة تقدم هى زائفة حتماً، وليست أكثر أو أقل صدقاً من أى ادعاء سديمى آخر يطلقه الإعلام.

يمكن النظر إلى أطروحة بودريار بوصفها صرخة مدوية فى عالم تسيطر عليه المحاكاة غير ذات الأصل والصور الزائفة، لكنها صرخة لا نقدية إن صح التعبير، أى أنها تخلو من كل طابع نقدى، فكما أن دولوز يحتفى بالمختلق، ويمنحه قوة تفوق الأصل وتتجاوزه؛ فإن بودريار لا يقدم أى وسيلة يمكن من خلالها التغلب على هذا العالم الزائف الذى يفترض وجوده، لا يوجد حل أو مهرب، وكل محاولة، كما سيزيف، ستفضى إلى الفشل. وكما يقول آلن هاو عن بودريار "ما يقدمه بودريار بطرائق شتى هو أشبه ما يكون بحكاية هى هكذا؛ فليس ثمة إمكانية خفية، ولا ذات غير مغتربة بطبيعتها تقبع خلف المظاهر وتحاول أن تخرج إلى العلن. فالعالم ما بعد الحديث هو عالم "بلا عمق"، وذلك هو حال الأشياء لا أكثر ولا أقل. وهو يصف العالم دون أن يشير ما الذى يجعله كذلك، أو ما يفترض أن تكون عليه الذات من أجل مواجهة ذلك". والواقع أن بودريار نفسه لم يقدم نظريته بوصفها مناهضة للخطاب البصرى المهيمن، كما أنه لم يدع كونه ناقدا، بل هو يقول عن نفسه "لا أعتبر نفسى فيلسوفا، كما أننى لا أقدم خطابا ناقدا"(١٠٢).

هوامش الفصل الرابع

(١) ولد ميشال فوكو في ١٥ تشرين الثاني/أكتوبر من عام ١٩٢٦، وتوفى في ٢٥ حزيران/يونيو ١٩٨٤) فيلسوف فرنسي كان يحتل كرسياً في الكوليج دو فرانس، أطلق عليه اسم "تاريخ نظام الفكر". وقد كان لكتاباته أثر بالغ على المجال الثقافي، وتجاوز أثره ذلك حتى دخل ميادين العلوم الإنسانية والاجتماعية ومجالات مختلفة للبحث العلمي. عرف فوكو بدراساته الناقدة والدقيقة لمجموعة من المؤسسات الاجتماعية، منها على وجه الخصوص: المصحات النفسية، المشافي، السجون، وكذلك أعماله فيما يخص تاريخ الجنسانية. وقد لقيت دراساته وأعماله في مجال السلطة والعلاقة بينها وبين المعرفة، إضافة إلى أفكاره عن "الخطاب" وعلاقته بتاريخ الفكر الغربي، لقى كل ذلك صدى واسعاً في ساحات الفكر والنقاش. وتوصف أعمال فوكو من قبل المعلقين والنقاد بأنها تنتمي إلى "ما بعد الحداثة" أو "ما بعد البنيوية"، على أنه في الستينيات من القرن الماضي كان اسمه غالباً ما يرتبط بالحركة البنيوية. وبالرغم من سعادته بهذا الوصف إلا أنه أكد فيما بعد بُعده عن البنيوية أو الاتجاه البنيوي في التفكير. إضافة إلى أنه رفض في مقابلة مع جيرار راول تصنيفه بين "ما بعد البنيويين" و"ما بعد الحداثيين".

(٢) راجع معزوز عبد العالي، فوكو وميكروفيزياء السلطة، مدارات فلسفية، العدد ١٣.

(٣) ليندا هتشيون، سياسة ما بعد الحداثية، ترجمة حيدر حاج (بيروت: المنظمة العربية للترجمة، ٢٠٠٩) ص ٢٩، ٣٠.

(*) عندما يتطرق ديدى إيريبون Didier Eribon إلى علاقة فوكو بدولوز ضمن علاقته بمعاصريه في كتابه "ميشال فوكو ومعاصريه"١٩٩٤ -Mich

el Foucault et ses contemporains، فـإنه يــحـجم عن الحــديث عن علاقة الرجلين الفكرية والفلسفية، مكتفيا بنعت هذه الأخيرة بالمعقدة والكثيفة وحتى المبهمة، ويَعِدُ بكتاب مقبل يخص به هذه الغلاقة بمفردها. وهو ما لم يحدث بعد. ولعل هذا الغموض يرجع إلى ما أشيع من خلافات بين الفيلسوفين حول بعض القضايا، أهمها القضية الفلسطينية ودفاع دولوز عنها. على أن الأمر-بعيدا عن الخلافات التى لا يوجد دليل حاسم عليها- بخلاف ذلك. فقد كتب فوكو حول دولوز شذرات رائعة، وأحال إلى أهمية أعماله فى إخصاب المجال الفكرى الفلسفى المعاصر، بل وأكد فى أكثر من حوار على أن تصوره للحضارة الغربية كحضارة قائمة على العقاب والمراقبة، خصوصا بدأ من السبعينات، ما كان ليتم لولا العمل الذى أنجزه دولوز بصحبة جاتارى حول نقد التحليل النفسى بامتداداته اللاكانية، وتجديد مفهومى "الرغبة" و"المقاومة". يتعلق الأمر بكتاب "ضد -أوديب"، الجزء الأول من عملهما الموسوم بـ "الرأسمالية والشيزوفرنيا"، وهو على حد تعبير فوكو الذى قدم له فى طبعته الأمريكية، بمثابة "مدخل إلى حياة مناهضة للفاشستية". إضافة إلى ذلك، أصدر فوكو مقالة خص بها مؤلفى دولوز: "منطق المعنى"، و"الاختلاف والتكرار"، تخللتها العبارة الشهيرة والملغزة لفوكو: "سيأتى يوم يصبح فيه العالم دولوزيا". وعندما نستحضر ندرة ثناء فوكو على معاصريه وهم قلة (باشلار، كانكيليم، بارت، ديميزيل)، فإن تصريحا من هذا القبيل يأخذ كل دلالاته الفكرية والفلسفية. من ناحية أخرى خص دولوز فوكو بكتاب ضمنه مقالتين صدرتا من قبل، لكنه أجرى عليهما تعديلا جزئيا، وأضاف إليهما جزءا أساسيا مكثفا حاول فيه تفسير الحركية الداخلية لفكر فوكو وتعدد محاوره، بدءا من محور المعرفة إلى محور ارتباط المعرفة بالسلطة، وانتهاءا إلى الاستطيقا، ومسألة الذاتية فى صيرورتها وتحولاتها الإرادية وغير الإرادية. وهذا الكتاب، باعتراف دولوز نفسه، "أملته لحظة الموت المفاجئ، وهى أيضا لحظة حزن وإحساس بالواجب ينم عن علاقة شغف وتقدير عميق لفكر لم يعد حاضرا لمواجهة

التشويهات التى تتعرض لها أطروحاته". وفى السياق ذاته يقول دولوز فى عبارات لاذعة: "ما توفى مفكر عظيم، إلا وارتاح الأغبياء وأقاموا حوله صخبا جهنميا".

راجع فى هذا الصدد مقالة فوكو عن دولوز "مسرح الفلسفة" Theatrum philosophicum والتى نشرت فى ترجمتها الإنجليزية بعد ذلك فى.M Foucault 197 LanguageCounter-MemoryPractice (Itha- ca: Cornell University Press) Pp 165-183. وراجع أيضا ما قاله دولوز عن فوكو فى .DeleuzeNegotiations. Pp 81-119

(٤) DeleuzeFoucaultp 68.

(٥) بودريار، الأشياء الفريدة، ص٤٥.

(٦) DeleuzeFoucaultp 117.

(٧) DeleuzeIbidp 117.

(٨) DeleuzeIbidp 121- 122.

(٩) DeleuzeFoucaultp 65- 66.

(١٠) DeleuzeIbidp 66.

(١١) DeleuzeIbidp 65.

(١٢) DeleuzeFoucaultp 82.

(*) ذلك هو الموضوع الرئيس لكتاب دولوز "الطية: ليبنتس والباروك" :Le Pli Leibniz et le Baroque إذ نجد فى هذا الكتاب تتبعا لفكرة الطية فى القرن السابع عشر، انطلاقا من ليبنتس. فدولوز يرى أن فكرة الطية والمنحنيات والأسطح المجدولة، قد نالت النصيب الأكبر من اهتمام ليبنتس "يعد ليبنتس هو الفيلسوف الأول والأعظم فى تناوله للطية، وقد أعاد التفكير فى ظاهرة نقطة الرؤية، وفى المنظور، والأشكال المخروطية، وحتى تخطيط المدن". ويستشهد دولوز فى كتابه بأمثلة عديدة من فن التصوير، والموسيقى، والأدب، والأزياء التى كانت سائدة آنذاك. بالإضافة إلى أن فن الباروك بأكمله، فى رأى دولوز، قائم على فكرة الطية. Deleuze، The fold:

Leibniz and the Baroque. TransTom Conley (London: Athlone Press1993)pXIII

(١٢*) سعيد توفيق، الخبرة الجمالية، ص ٥١.

(١٣) سعيد توفيق، السابق، ص ٥١.

(١٤) DeleuzeFoucaultp 75.

(١٥) DeleuzeIbidp 62- 66.

(١٦) Michel Foucault. This is Not a Pipe. Trans. James Harkness. (Berkeley: University of California Press1973) P 65.

(١٧) أمين صالح، السوريالية فى عيون المرايا، مرجع سابق، ص ٤٥٠.

(١٨) MitchellW. J. Iconology: ImageTextIdeology (Chicago: Chicago UP Press1987) p 18.

* ولد جيل دولوز عام ١٩٢٥ في باريس التي قضى فيها معظم حياته، فيما عدا فترات قصيرة من شبابه، التحق دولوز بمدرسة عامة قبل الحرب العالمية الثانية، وحينما غزا الألمان فرنسا كان يقضى إجازته فى نورماندى. فظل فيها لمدة عام وواصل دراسته هناك، وقد دفعه مدرسه هناك إلى قراءة نصوص أندريه جيد A.Gideوبودلير. بعدها عاد إلى باريس والتحق بمدرسة كارنون Carnonوفى الفترة من ١٩٤٤ إلى ١٩٤٨ اتجه إلى دراسة الفلسفة فى السوربون مع زملائه ميشال بورو وميشال تورينه وفرانسوا شاتليه. ثم بعد تخرجه قام بتدريس الفلسفة فى عدة مدارس بباريس حتى عام ١٩٥٧، ثم انتقل للتدريس فى السوربون فى نفس العام شاغلاً منصب الأستاذ المساعد فى تاريخ الفلسفة، وخلال تلك الفترة بدأت صداقته مع ميشال ڤوكو والتى ستستمر حتى وفاة الأخير فى ١٩٨٢. قام دولوز بالتدريس بجامعة ليون فى الفترة من ١٩٦٤ إلى ١٩٦٩ ثم تولى منصب أستاذ الفلسفة بجامعة فينسين بتوصية من ڤوكو، ثم أستاذًا فى جامعة باريس التجريبية حتى تقاعده فى ١٩٨٧. وفى هذه الجامعة التقى

بالمحلل النفسي فليكس جاتاري الذي أصبح مشاركًا له في تأليف العديد من المؤلفات الهامة، ويصف دولوز لقائه بجاتاري بـ"اللحظة التاريخية". وفي العام ١٩٩٥ وبسبب معاناته لمرض رئوي حاد اختار دولوز نهاية مأسوية لحياته محققًا مقولة نيتشه "على المرء أن يحيا على نحو تكون لديه إرادة الموت في الوقت المناسب".

(١٩) CrangMike and ThriftNigel (ed). Thinking Space (London: Routledge Press2003) p 117.

(٢٠) ريمون بيلور، جيل دولوز: الفيلسوف المترحل. مرجع سبق ذكره، ص ٤٢.

(٢١) BadiouAlain. Deleuze: The Clamor of Being. Trans Louise Burchill (London: Minnesota Press1999) P 9 .

(٢٢) دولوز، حوارات، ص ١٥.

(٢٣) PattonPaulJohn ProteviBetween Deleuze and Derrida,(London: Continuum Press2003) P 10 .

(٢٤) BadiouIbidp 9 10 .

(٢٥) أنور مغيث، سياسات الرغبة: فلسفة دولوز السياسية. مجلة أوراق فلسفية، ع ٢، ٢٠٠١، ص ٢٧.

(٢٦) HassanIhab. The Postmodern TurnIbidp34.

(٢٧) BarbaraKennedy. Deleuze and Cinema: The Aesthetics of Sensation (Edinburgh: Edinburgh UP2000) P 1.

(٢٨) Ibidp 2.

(٢٩) DeleuzeA Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia (Minneapolis: University of Minnesota Press1987) by Brian Massumi P 5 .

(٣٠) Ibidp 6.

(٣١) Ibidp 7.

(٣٢) Ibidp 7.

(٣٣) ParrAdrianThe Deleuze's Dictionary (London: Edinburgh University Press2005)p 233

(٣٤) DeleuzeA Thousand PlateausP 7 .

(٣٥) DeleuzeIbidP 9 .

* من الأشياء الطريفة قيام أحد الباحثين بعقد مقارنة بين وصف دولوز للجذمور، كما ورد أعلاه، والطريقة التى يعمل بها فيروس الإيدز فى جسم الإنسان، فهذا الفيروس لا يمكن التنبؤ بمساره؛ لأنه ليس ثمة مسار يحكمه، كما أنه يجيد التخفى والتطور بصورة متلاحقة. راجع:

CasarinoC. The Simulacrum of AIDSParallax2005 - NO.2 60 - 72 . ISSU 35

(٣٦) DeleuzeIbidP 7 .

(٣٧) دولوز، حوارات، ص ٣٣.

(٣٨) دولوز، حوارات، ص ٣٧.

(٣٩) دولوز، حوارات، ص ٣٦.

(٤٠) DeleuzeA Thousand PlateausP 15 .

(٤١) GoughNoel. Shaking the TreeMaking a Rhizome: Towards a Nomadic Geophilosophy of Science Educat-ionEducational philosophy and TheoryVo. 38No 5 2006 P 625- 645.

والمقالة بها تطبيقات عديدة لمفهوم الجذمور على الفن التشكيلى والسينما.

(٤٢) دولوز، حوارات، ص ٤١.

(٤٣) دولوز، حوارات، ص ٤٠.

(٤٤) دولوز، حوارات، ص ٢٧.

(٤٥) فرانسو إوالد، جيل دولوز: الفيلسوف المترحل، فى مسارات

فلسفية، ص ٤٩.

(٤٦) Deleuze، A Thousand Plateaus، p9.

(٤٧) DeleuzeIbidp4.

(٤٨) DeleuzeIbidp11.

(٤٩) DeleuzeA Thousand Plateausp 21

(٥٠) فرانسو إوالد، جيل دولوز: الفيلسوف المترحل، فى مسارات فلسفية، ص ٥٠.

(٥١) DeleuzeA Thousand Plateausp 22.

* فى كتابه "محاورات" Négotiations يقول دولوز "لقد أعطينا لكل ربوة تاريخًا متخيلاً" وبالتالى فالتواريخ الواردة فى الكتاب والتى تحل محل أسماء الفصول لا تشير إلى شئ محدد" DeleuzeNegotiationsp 34 .

(٥٢) DeleuzeA Thousand Plateausp 1

(٥٣) Gilles DeleuzeA Thousand PlateausP 4 .

(٥٤) HardtMichael and WeeksKathi (edited)The Jameson Reader. P 179.

(٥٥) عمر مهيبل، جيل دولوز الفلسفة ترحال، نزوى. ع٢٦، إبريل ٢٠٠١.

(٥٦) HardtMichael. Gilles Deleuze :An Apprenticeship in Philosophy (NY: University of Minnesota1993) p 18.

(٥٧) BadiouAlain. Deleuze: The Clamor of Beingp12.

- وفى الرد على أطروحة بادو يمكن مراجعة:

JefferyBell. Charting the Road of Inquiry: Deleuze's – Human Pragmatics and the Challenge of BadiouThe Southern Journal of PhilosophyOctober 12006 P 399-425.

314 HammerTaylor. The Role of Ontology in the Philosophy of Gilles Deleuzethe southern Journal of philosophy2007Vol. XL P 57.

(٥٨) BogueRonald. Deleuze's Way: Essays in Transverse Ethics and Aesthetics (London: Ashgate Publishing Press2007) p xi.

(٥٩) فيلب مانج، السابق، ص ١٥.

(٦٠) ColebrookClaire. Gilles Deleuze (London: Routledg 2002).

(٦١) BrusseauJames. Isolated Experiences (NY: tate University Of New York Press1997).

(٦٢) CopeerAdam G. Redeeming flesh. The Journal of religio Cultureand Public LifeVol. 23May 2007PP 27-31.

(٦٣) RajchmanJohn. The Deleuze Connections (London: The Mit Press2000) P 80.

(٦٤) دولوز، ما الفلسفة، ص٣٣.

(٦٥) دولوز، ماهى الفلسفة، ص ٢٧.

(٦٦) دولوز، السابق، ص٢٧.

(٦٧) دولوز، السابق، ص ٢٨.

(٦٨) دولوز، السابق، ص ٣١.

(٦٩) دولوز، السابق، ص ٣٢.

(٧٠) دولوز، السابق، ص ٣١.

(٧١) دولوز، السابق، ص ٣٣.

(٧٢) دولوز، السابق، ص ٣٠.

(٧٣) دولوز، ما الفلسفة ص ١٢٣ وأيضا دولوز، فوكو، ص ١٢٧.

(الترجمة الإنجليزية).

(*) الواقع أن ازدهار الرياضة ونشأة الألعاب الأولبية عند الإغريق كان نتاجا لهذا التنافس، إذ الرياضة فى الأساس تعتمد على ترسيخ مبدأ المنافسة. كما كان من إحدى نتاجات ترسيخ هذا المبدأ نشأة المرافعات القانونية التى تعتمد على التنافس بين وكلاء المواطنين فى تقديم الحجج أمام القضاة لتبرئة موكليهم، وقد أدى هذا أيضا لازدهار فنون الخطابة والحجاج.

(**) سنعود لهذه النقطة لاحقا فى الفصل الثالث ونحن بصدد الحديث عن قلب الأفلاطونية.

(٧٤) دولوز، ما هى الفلسفة، ص ٥٦.

(٧٥) دولوز، السابق، ص ٥٥.

(٧٦) دولوز، ما هى الفلسفة، ص ٥٦.

(٧٧) Gregg LambertThe Non Philosophy of Gilles Deleuzep 3.

(٧٨) DeleuzeKant's Critical Philosophy: The Doctrine of the FacultiesTranslated by Hugh Tomlinson and Barbara Habberjam(London:The Athlone Press1984) p 8.

(٧٩) دولوز، ماهى الفلسفة، ص ٨٠.

(٨٠) Ansell-PearsonKeith. Germinal Life : The Difference and Repetition of Deleuze (London: Routledge1999) p 23.

(٨١) ZayaniMohamed. Gilles DeleuzeFleix Guattari and Total System. PhilosophySocialCriticism JournalVol p 93. 26 No 1 200

(٨٢) DeleuzeWhat Is Philosophy. Trans by Hugh Tomlinson and Graham Burchell (New York: Columbia 1994) p 108. University Pres

(٨٣) الحسين الزاوى، الفلسفة الواصفة (القاهرة: مركز الكتاب للنشر، ٢٠٠٢) ص ١١١.

(٨٤) الحسين الزاوى، السابق، ص ١١٢.

(٨٥) شاكر عبد الحميد، عصر الصورة، ص١٣١.

(٨٦) Jean BaudrillardSimulationsTtrans. Paul FossPaul Patton، Philip Beitchman (New York: Semiotext (e)1983)p. 11.

(٨٧) Jean BaudrillardIbid.p. 4

(٨٨) BaudrillardIbidp 7.

(٨٩) بودريار، الأشياء الفريدة، ص٧٢.

(٩٠) بودريار، السابق، ص١٧٤.

(٩١) BaudrillardThe Year 2000 Will not Take Place- trans paul Foss and Paul Patton (Sydney: Pour Institute of Fine Arts1986) p19.

(٩٢) BignellJonathan. Postmodern Media Culture (London: Edinburgh University Press، 1997) P 194,195.

* ثمة تحليل هام مختصر قام به روجيه جارودى فى كتابه "نظرات حول الإنسان" للفيلم المقتبس من رواية برادبورى (من إخراج فرانسوا تريفو ١٩٦٩)، وهو يذهب إلى أن الفيلم يعبر بدقة عن أزمة غياب الإنسان فى الفكر المعاصر "الإنسان تأكله النيران"، "لقد استحال الإنسان إلى مجرد آلة"، "إننى لا أحب ولا أكره، فقط أؤدى وظيفتى بطريقة آلية". راجع: جارودى، نظرات حول الإنسان. ترجمة يحيى هويدى (القاهرة:المجلس الأعلى للثقافة،١٩٨٣) ص٢٩٥-٢٩٦.

(٩٣) أشرف منصور، صنمية الصورة: نظرية الواقع الفائق عند بودريار، مجلة فصول ع٦٢، ٢٠٠٣، ص٢٣٠.

- فى عام ١٩٨٧ أصدر الروائى والفيلسوف الإيطالى إمبرتو إيكو كتابه "رحلات

فى الواقع الفائق" Travels in Hyper- Reality وهو يطرح فيه رؤية تكاد تبدو متطابقة مع رؤية بودريار في كتابه "أمريكا" خاصة فى تحليله لمدينة ديزنى لاند الأمريكية.

(٩٤) GaneMike(Editor). Baudrillard Live : Selected Interviews (London: Routledge1993.) p 134.

- قام بودريار بتحليل العديد من الظواهر الاجتماعية والسياسية والاقتصادية والفنية لتأكيد وجهة نظره، ومن بين هذه الظواهر "ظاهرة الاستنساخ، الروبوت، الإعلانات، عروض الأزياء، عمليات التجميل، النازية، مدينة ديزنى لاند الأمريكية، العمارة وفن التصوير".

- كانت تيمة نقد وسائل الإعلام حاضرة بقوة فى كتابات الكثير من مفكرى الستينيات والسبعينيات من القرن الماضى، كتب دولوز مقدمة كتاب سيرجى دانى Serge Daney المعنون بـ Ciné Journal ينتقد فيها الإعلام عموما والتلفزيون بصفة خاصة. وكتب بيير بوردو كتابه الهام "التلفزيون وآليات التلاعب بالعقول"، كما كتب كارل بوبر مقالته "قانون من أجل التلفزيون"، وكتب هربرت شيللر كتابيه "الاتصال والهيمنة الثقافية" و"المتلاعبون بالعقول".

(٩٥) دولوز، الصورة الزمن، ص٣٥٢. (الترجمة العربية).

(٩٦) دولوز، السابق، ص٣٥٣.

- تجدر الإشارة هنا إلى أن بودريار لم يقتصر فى كتاباته على التطبيق على حالة حرب الخليج فقط، بل كان هذا موقفه فى مذبحة سراييفو وفى الحرب على أفغانستان، وعندما قامت أحداث ١١ سبتمبر وضع كتابه "روح الإرهاب" The Spirit of Terrorism متنبأ فيه بقيام ما ما أطلق عليه "الحرب العالمية الرابعة" Fourth World War وهى على حد وصفه حرب العالم ضد نفسه.

- لم تتردد (سى. إن. إن) فى إحدى دعاياتها عن التغطية التى تقدمها شبكتها فى عرض الرئيس المصرى السابق حسنى مبارك وهو يؤكد "قضيت الوقت

كله (أى وقت حرب الخليج) أشاهد الـ سى. إن. إن"، فضلاً عن نقل تقارير عن رئيس الحكومة البريطانية "جون مايجور" وهو يتابع أمام شاشته آخر أنباء المحطة نفسها، والاعتراف بالسبق على لسان وزير الدفاع الأمريكى ديك تشينى. وفى عام٢٠٠٢ قدم لنا ميك جاكسون Mick، Jackson فيلمه المهم " "Live from Baghdad"عن تغطية الـ"سى. إن. إن" لحرب الخليج، وفيه يطرح نفس وجهة نظر بودريار حول الواقع المزيف الذى تصنعه وسائل الإعلام حول الحدث.

(٩٧) سعاد عالمى، مفهوم الصورة عند ريجيس دوبرى، ،١٩٩٩، ص٧٦.

(٩٨) آلن هاو، السابق، ص ٢٥٠.

(٩٩) كريستوفر نوريس، نظرية لا نقدية: ما بعد الحداثة، المثقفون وحرب الخليج، ترجمة عابد إسماعيل (بيروت: دار الكنوز الأدبية، ١٩٩٩) ص ٢٩.

وجدير بالذكر أن نوريس قد خصص هذا الكتاب بالكامل لدحض آراء بودريار حول حرب الخليج. وهو يتساءل عن السبب الذى يجعل الآخرين يتعاملون بجد مع آراء "بودريار" ويعتبرونه مثقفاً محترماً فى الوسط الأكاديمى على الرغم من مقالات كهذه (يقصد مقالاته عن حرب الخليج). والواقع أنه يمكن تفهم تقييم نوريس ومخاوفه من أن يقود موقف بودريار هذا إلى العدمية، أو إلى ما يسميه نقاد أشرس لما بعد الحداثة بالخبث السينيكى الساخر من غير أن يكون عابئا. على أنه يحق لنا التساؤل أيضا عن موقف بودريار من أحداث أخرى نقلتها لنا وسائل الإعلام، كأحداث حرب فيتنام و١١ سبتمبر، هل حدثت بالفعل؟ أم هو واقع مفرط اختلقته وسائل الإعلام؟ كما أن ما يلقى بظلال الشك على أطروحة بودريار هو أنه لم يطبقها إلا على حالة حرب الخليج والحروب المماثلة الأخرى التى خاضتها الولايات المتحدة! وهو موقف يدعو للتساؤل خصوصا وأن مواقف بودريار المنحازة للثقافة، وربما السياسة، الأمريكية عديدة.

(١٠٠) آلن هاو، النظرية النقدية، ص٢٤٦.

ومن الأشياء الساخرة حقا عندما سئل بودريار، فى حوار أجرى معه عقب

حضوره حفل تأبين دريدا فى ٢٠٠٤، "ماذا تحب أن يقال عنك بعد وفاتك؟ فرد قائلا: لا أعرف تحديدا سوى أننى صورة زائفة من ذاتى" وعقب وفاته كتب أحد الصحفيين مقالة فى الجارديان بعنوان "وفاة بودريار لم تحدث" Jean Baudrillard's death did not take place فى إشارة ساخرة لكتابيه عن حرب الخليج التى لم تحدث، وعن سنة ٢٠٠٠ التى لن تأتى.

(١٠١) GaneMike(Editor), Baudrillard Live. p 131.

ترجمة لمقال إيهاب حسن
سؤال ما بعد الحداثة(*)

سؤال ما بعد الحداثة- إيهاب حسن

إنها مسألة متعددة الجوانب، ولعل هذه الأسئلة تلقى بعضا من الضوء عليها: هل ثمة ظاهرة جديدة فى الثقافة المعاصرة عموما، وفى الأدب المعاصر بشكل خاص، تستدعى أن نطلق عليها اسماً جديدا؟ وإذا كان الأمر كذلك، فهل يفيدنا هنا اسما مبدئيا من قبيل "ما بعد الحداثة" Post Modernism؟ وكيف يمكن لهذه الظاهرة، دعونا نتوافق على تسميتها الآن بما بعد الحداثة، أن تتواصل مع مفاهيم أخرى، مثل الحداثة أو الطليعة avant-garde؟ وهل ثمة إشكاليات نظرية وتاريخية تخفيها تلك الظاهرة؟

لقد جاءت معظم الاجتهادات التى سعت لتعريف مابعد الحداثة مضطربة؛ وتبدو فى أحسن الأحوال نوعاً من التكرار الذى لا يفيد،

فيخبرنا بما نحن متأكدون من معرفته بالفعل. إذن، ما الذى سنجنيه من هذا المسار الاستفهامى الذى بدأناه؟ إذا لم يكن ثمة ما نجنيه سوى إلقاء بعض الضوء على هذا الالتباس المعقد فربما يسهم ذلك فى فهم بعض من جوانب اللحظة الثقافية التى نمر بها الآن.

إذن دعونا نبدأ.

تاريخ المصطلح

لست متأكداً أين ومتى كانت المرة الأولى التى تم فيها استحداث هذا المصطلح، خاصة إذا سلمنا أن المصطلحات تتوالد تاريخيا عن بعضها البعض. ولكن فيما يأتى محاولة لعرض جل ما نعرفه عنه:

استخدم فيديريكو دى أونيس Federico De Onisكلمة post-modernismoفى كتابه مختارات من الشعر الإسبانى والإسبانى الأمريكى Antologia de la poesia espanola e hispanoamer-icana (1882 - 1932)، والذى نشر فى مدريد عام ١٩٣٤، وأعاد دودلى فتس Dudley Fittsاستخدامه من جديد فى مختارات من شعر أمريكا اللاتينية المعاصر للعام ١٩٤٢ Anthology of Con-temporary Latin-American Poetry of 1942.[١] وقد أراد كلاهما الإشارة إلى رد فعل تجاه الحداثة كان كامنا داخلها لكنه كان ثانويا أو محدود الأثر. كما ظهر المصطلح فى موجز سمورفيل Somervellلكتاب أرنولد توينبى A. Toynbeeدراسة التاريخ A Study of History as early as D.C.فى العام ١٩٤٧. فقد اعتبر توينبى أن "ما بعد الحداثة" مصطلح يصف دورة تاريخية جديدة تمر

بها الحضارة الغربية، بدأت حوالى العام ١٨٧٥. وأننا بدأنا بالكاد نستطلع ملامحها. وبعد ذلك بقليل، خلال الخمسينيات، يحدثنا تشارلز أولسون Charles Olsonعن ما بعد الحداثة بوصفها ثقافة غدت طاغية أكثر منها تعريفاً له ملامح محددة.

لكنْ المنظرون الأدبيون ليسوا مثل الأنبياء والشعراء فى إحساسهم بوفرة الوقت[٢] ففى عامى ١٩٥٩ و١٩٦٠، كتب إيرفينج هوى Irving Howeوهارى ليفين Harry Levinعن ما بعد الحداثة بوصفها نكوصًا عن الحركة الحداثية العظيمة. وخلال عقد الستينيات تم استخدام المصطلح من قبل ليزلى فيدلر Leslie Fied-lerومن قبلى أنا، و من قبل آخرين أيضا، باندفاع لا يتسم بالنضج، بل وكذلك بلمسة من التهور. فقد أرادت فيدلر من خلال البوب Pop الطعن فى نخبوية التقاليد الحداثية العالية. وأردت أنا استكشاف الدافع وراء التفكك الذاتى self-unmakingالذى هو جزء من تقاليد الصمت الأدبية[٣]. فالبوب والصمت، أو الثقافة الجماهيرية والتفكيك، أو-كما سأقول لاحقاً- المحايثة واللا تعين، قد تكون جميعها مظاهر لثقافة ما بعد الحداثة. ولكن يتوجب عليها انتظار القيام بتحليل متأنٍ لكل هذا.

إننى إدرك أن تلك الملاحظات لا يمكن أن تعطى تاريخ هذا الموضوع حقه. لكننى آمل أن تكون قد قامت بمهمتها بغير تحريف أو تشويه. ثمة شيء واحد مؤكد بالنسبة لى: إن مسمى "ما بعد الحداثة" قد اكتسب الآن استخداماً واسع النطاق، إن لم يكن

استخداما مضطربا. فقد ارتبط بالفن والموسيقى والأدب والرقص والعمارة والتخطيط العمرانى والاتجاهات الثقافية من كل نوع، بل إن أحد الأشخاص، ممن حضروا محاضرة لى فى اليابان عن ما بعد الحداثة، استخدم المصطلح بصورة مبتكرة لوصف نوع جديد من السياسة.

الإشكاليات المفاهيمية لما بعد الحداثة

بالإضافة إلى ما سبق، أجد أننى لم أذكر سوى القليل عن معضلة الإشكاليات المفاهيمية التى تنبنى عليها ظاهرة ما بعد الحداثة. ودعونى أحاول الآن تحديد تسع من تلك الإشكاليات، بادئاً بأكثرها وضوحا ووصولاً إلى أشدها عسرا وتعقيدا.

١- ليست كلمة ما بعد الحداثة صعبة وغير مألوفة فحسب؛ بل هى تستحضر كذلك ما ترغب فى تجاوزه أو قمعه، أى الحداثة نفسها. وهكذا يحوى المصطلح عدوه داخله، على عكس مصطلحات مثل الرومانسية romanticism والكلاسيكية classicism والباروك ba-roque والروكوكو rococo. وعلاوة على ذلك، فإنه يوحى بالتواصل الزمنى وفى نفس بالوقت بالتأخر والتدهور الذى لا يمكن أن يعترف به أى منتم لتيار ما بعد الحداثة. ولكن ما هو الاسم الذى يصلح لهذا العصر الغريب الذى نحياه؟ عصر الذرة أو الفضاء أو التلفزيون أو السيميائية أو التفكيكية؟ أم عصر اللاتعين، كما اقترحت (اللاتعين فى مقابل المحايث)[٤] أم هل يكون من الأفضل أن لا نشغل أنفسنا بأمر تلك التسمية وأن نتركها لمن سيأتون بعدنا؟

٢- مثله مثل العديد من المصطلحات التصنيفية- من قبيل ما بعد البنيوية أو الكلاسيكية والرومانسية- فإن مصطلح ما بعد الحداثة يعانى بعضا من اللااستقرار الدلالى: بمعنى أن المفكرين لم يجمعوا على معناه. ومما يضاعف من صعوبة الأمر وجود عاملان: أنه مصطلح جديد نسبياً، لم يبلغ الرشد بعد، وصلته الدلالية الوثيقة بالعديد من المصطلحات الجديدة غير المتسقرة أيضا. وهكذا يعنى بعض النقاد بما بعد الحداثة ما يقصد به الآخرون النزعة الطليعية avant-gardism، بينما لا يزال البعض الآخر يسميها ببساطة بالحداثة. وهو الأمر الذى يستدعى نقاشاً(٥).

٣- يرتبط بذلك صعوبة أخرى تتعلق بعدم الاستقرار التاريخى للعديد من المفاهيم الأدبية، وقابليتها المستمرة للتغيير. فمن هذا الذى يجرؤ، فى عصرنا هذا الذى يستشرى فيه سوء الفهم، على الزعم بأن كلاً من كولريدج Coleridge وباتر Pater ولفجوى Lovejoy وأبرامز Abrams وويكهام Peckham وبلوم Bloom فهموا الرومانسية بالطريقة نفسها؟ هناك بالفعل بعض الأدلة- فى مقالاتى بشأن هذا الموضوع مثلا(٦)- على صعوبة الفصل بين ما بعد الحداثة والحداثة، بما يهدد إمكانية التمييز بينهما. ولكن ربما قد تفيد هذه الظاهرة، التى هى قريبة الشبه بظاهرة "الانزياح الأحمر"(٧) red shift كما أسماها هابل Hubble فى علم الفلك، فى يوم من الأيام لقياس السرعة التاريخية للمفاهيم الأدبية.

٤- ليس ثمة ستار حديدى أو سور كسور الصين يفصل بين الحداثة وما بعد الحداثة، فالتاريخ يتضمن طبقات متعددة من المعنى والتفاصيل، والثقافة تخترق الماضى والحاضر والمستقبل. إننى أشك فى أننا جميعا نجمع بين شىء من الفيكتورية والحداثة وما بعد الحداثة فى آن واحد. ويمكن بسهولة أن يكتب المؤلف الواحد عملاً حداثى وآخر ما بعد حداثى (التباين الواضح بين عملى جويس Joyceصورة الفنان فى شبابه Portrait of the Artist as a Young Man ويقظة فينيجان Finnegans Wake. وبصورة أعم، وعلى مستوى أعلى من التجريد السردى، ربما تكون الحداثة نفسها، قادرة بالفعل على استيعاب الرومانسية، وأن ترتبط الرومانسية بالتنوير، وأن يرتبط التنوير بعصر النهضة، وهكذا حتى تكتمل الدائرة، وصولاً إلى اليونان القديمة.

٥- هذا يعنى أنه يتوجب علينا أن ننظر إلى أى مرحلة زمنية وفقا لآليتى التواصل والانقطاع؛ حيث إن كلا الآليتين يكمل كل منهما الأخرى. الرؤية الأبولونية، المجردة الشاملة، لا تدرك سوى التواصل التاريخى. والشعور الديونيسى، الحسّى شبه المتبلّد، لا يلمس سوى اللحظة المنفصلة[٨]. وبالتالى تتطلب ما بعد الحداثة، من خلال الوجهين السابقين، النظر إليها دائما بطريقة مزدوجة. فلابد أن نضع فى اعتبارنا، إذا أردنا أن نفهم التاريخ، ونستوعب (ندرك، نفهم) التغيير، التشابه والاختلاف، الوحدة والتمزق، الخضوع والتمرد.

٦- ولكن "الفترة الزمنية" لا يمكن النظر إليها على أنها مجرد فترة بإطلاق؛ بل هي بناء تزامني وتعاقبي في آن واحد. وما بعد الحداثة ليست استثناءً، مثلها في ذلك مثل الكلاسيكية أو الرومانسية كما سبق القول؛ فهي تتطلب تعريفاً زمنياً وتصنيفيا، تاريخيا ونظريا. وليس في وسعنا أن نزعم على نحو فعلي وجود تاريخ محدد لها.

٧- وبالتالي لن نتمكن من تحديد "تاريخ" لها على النحو الذي حددت به فيرجينيا وولف تاريخاً للحداثة، عندما قالت: "في أو حوالي شهر ديسمبر ١٩١٠". وهكذا أيضا نكتشف باستمرار "أسلاف" عديدين لما بعد الحداثة لدى شتيرن ودوساد وبليك ولوتريمون ورامبو وجاري وتزارا وهوفمنشتال وجيرترود شتاين، وجويس في أعماله المتأخرة، وكذلك باوند في أعماله المتأخرة، ودوشامب، وأرتو، وروسي وباتاي وبورخ وكوينيو وكافكا. ما يعنيه هذا هو أننا قد صنعنا في أذهاننا أنموذجا لما بعد الحداثة، ورموزا خاصة معينة للثقافة والخيال، وانتقلنا بعدئذ من أجل "إعادة اكتشاف" صلات القربى بين مختلف المؤلفين ومختلف العهود، استناداً إلى ذلك الأنموذج. بمعنى آخر، لقد أعدنا اختراع أسلافنا، ولسوف نفعل ذلك دوما. ووفقا لذلك يمكن للكتاب الأقدم أن يكونوا ما بعد حداثيين: بيكيت وبورخيس ونابوكوف وجومبروفيتس؛ كما يمكن ألا يكون الكتاب الأحدث منهم كذلك: مثل ستيرون وأبدايك وجاردنر.

٨- كما رأينا، فإن أى تعريف لما بعد الحداثة يدعو إلى رؤية رباعية متكاملة الأطراف، تحوى التواصل والانقطاع، والتعاقب والتزامن. ولكن أى تعريف للمفهوم يتطلب أيضا رؤية ديالكتيكية، لأن الصفات التعريفية غالبا ما تكون متناقضة، وإهمال ذلك والانخراط فى الواقعية التاريخية يفضى إلى الوقوع فى الرؤية الأحادية. والصفات المحددة جدلية ومتعددة فى آن واحد؛ فانتقاء سمة واحدة لتكون معياراً مطلقاً لما بعد الحداثة يعنى وضع بقية الكتاب الآخرين فى غياهب الماضى. وبالتالى لا يمكننا ببساطة أن نركن، كما سبق لى أن فعلت فى بعض الأحيان، إلى القول بأن ما بعد الحداثة تستعصى على التحديد أو أنها فوضوية أو تخلو من الإبداع؛ فمع أنها تتضمن فى الواقع كل هذا، إلا أنها تحتوى أيضا على ما يستدعى البحث عن "حساسية وحدوية" unitary sensibili ty سونتاج، وإلى "عبور الحدود وردم الهوة" (فيدلر)، وبلوغ محايثة الخطاب، كما اقترحت أنا، والغنوصية الجديدة وراهنية العقل[٩].

٩- يقودنا كل هذا إلى مشكلة تحديد الفترة نفسها، وهى أيضاً مشكلة التاريخ الأدبى فى حال التعامل معه كإدارك واع للتغيير. وفى الواقع، فإن مفهوم ما بعد الحداثة يفترض وجود نظرية جديدة أو تغيير ثقافى ما. فأية نظرية يا ترى تكون الفيكونية Viconian؟ الماركسية؟ الفرويدية؟ الدريدية؟

السيميائية؟ الكوهينية أم الانتقائية؟ هل يتوجب علينا بالتالى أن نترك ما بعد الحداثة- الآن على الأقل- دون تعريف أو مفهوم محددين، والاكتفاء بالتعامل معها الآن كنوع من "الاختلاف" الفنى أو "الأثر" الثقافى؟[١٠].

١٠ – آخر تلك المعضلات، وربما أكثرها وضوحا، هى قابلية ما بعد الحداثة للتوسع غير المحدد: فهل ما بعد الحداثة مجرد نزعة أدبية، أم هى بالأحرى ظاهرة ثقافية، أو ربمالحظة تحول حقيقية فى الإنسانية الغربية بكافة جوانبها؟ إذا كان الأمر كذلك، فكيف لتلك الجوانب المختلفة لهذه الظاهرة- النفسية والفلسفية والاقتصادية والسياسية- أن تلتقى وتتفرق؟ باختصار، هل يمكننا أن نفهم ما بعد الحداثة فى الأدب من دون بعض محاولات أدراك ملامح المجتمع ما بعد الحديث، ما بعد الحديث كما تصوره توينبى، حيث يكون الاتجاه الأدبى الذى أناقشه هنا مجرد ضرب وحيد نخبوى منه؟[١١].

ولا شك أن هناك مشاكل مفاهيمية أخرى أجد نفس مترددا تجاه تناولها (هناك فى الوقت الحاضر جمع غفير من الأمور الاصطلاحية والمنهجية والأنطولوجية والإبستمولوجية، فمن يمكن أن يلوم أى شخص على هذا التردد؟) لكننى اعترف أن ذلك قصور واضح يجعلنى أقرب إلى الهواة .

الاختلافات

يهدف الجدول التالى إلى تقديم بعض خصائص ما بعد الحداثة فى مقابل الحداثة:

الحداثة	ما بعد الحداثة
الرومانسية/ الرمزية	ما بعد الطبيعة/ الدادئية
الشكل (متصل ومغلق)	اللاشكل (متقطع ومفتوح)
قصد	لعب
تخطيط	مصادفة
تراتبية	فوضى
قوة/ لوغوس	ضعف/ صمت
موضوع الفن / عمل منتهي	عملية/ أداء / حدث
مسافة	مشاركة
إبداع/ شمولية	هدم/ تفكيك
تركيب	تفكك
حضور	غياب
تمركز	تشتت
نوع/ حدود	نص/ تداخل النصوص

نموذج معيارى	سياق
ترتيب بواسطة روابط	ترتيب دون روابط
استعارة	كناية
انتقاء	مزج
جذر/ عمق	جذمور/ سطح
تفسير/ قراءة	ضد التفسير/ قراءة محرفة
مدلول	دال
المقروء	المكتوب
السرد	ضد السرد
الآب الرب	الروح القدس
سمة	رغبة
تناسلى/ ذكورى	متعدد الأشكال/ مخنث
جنون العظمة	الفصام
الأصل/ السبب	الاختلاف/ الأثر
ميتافيزيقا	سخرية
حتمية	لاحتمية
محايثة	مفارقة

يعتمد الجدول السابق على أفكار مختلفة من حقول معرفية عديدة- البلاغة واللغويات ونظرية الأدب والفلسفة والأنثروبولوجيا والتحليل النفسى والعلوم السياسية، وحتى اللاهوت، كما يعتمد على العديد من الكتاب- دى سوسير وياكوبسون وليفى شتراوس وروب جرييه ولاكان ودريدا وفوكو ودولوز وبارت وكريستيفا، فضلا عن أورباخ ودى مان وكيج وكابرو وبراون وشتاينر وبارت وبلوم وسونتاج وروزنبرج، وكتاب آخرون أنا واحد منهم. غير أن هذه القائمة خادعة. لأن تلك الاختلافات دائمة التبدل والإرجاء، بل إنها تتلاشى أحيانا؛ بالإضافة إلى أن المفاهيم فى كلا العمودين ليست متناظرة؛ وهى مليئة بالتقابلات والاستثناءات العديدة. ومع هذا، يظهر النزوع نحو "اللا تحدد" فى العمود الثانى، الذى يشير إلى ما بعد الحداثة، بصورة أكبر مما هو موجود فى العمود الأيسر- غير أن هذا لا يضفى مزية معينة إلى العمود الثانى.

على كل، هناك خمسة افتراضات تشكل وسائل مساعدة قد تعيننا على فهم ثقافة ما بعد الحداثة. فهل يمكننا أن نتجاوز الآن الجدول السابق، إلى الحديث عن مفهوم ثقافى لما بعد الحداثة؟ لم تتبق لى كثير من المساحة هنا، وسأكتفى بعرض هذه الافتراضات، التى أجد فى إيجازها حيلة للهروب من النقد:

١- تعتمد ما بعد الحداثة على التحول الأنسنى الصارخ الذى حدث على كوكب الأرض، حيث الإرهاب والاستبداد، الجزئيات والكليات، الفقر والسلطة، كل منها الآخر. قد تكون النهاية كارثية

و/أو بداية حقيقية لهذا الكوكب، عهد جديد "للواحد والكثرة"، كما اعتاد أن يردد الفلاسفة السابقون على سقراط[١٢].

٢ – تستند ما بعد الحداثة على المد التكنولوجي للوعى، وهو شكل من أشكال غنوصية القرن العشرين[١٣]، يسهم فيه الكمبيوتر وجميع وسائل إعلامنا المختلفة (بما فى ذلك الوسيط العجيب الذى نسميه تلفزيون). والنتيجة هى وجهة نظر مفارقة تنظر إلى الوعى كما لو كان مجرد معلومة وتنظر إلى التاريخ كما لو كان مجرد حدث.

٣– تكشف ما بعد الحداثة، فى ذات الوقت، عن نفسها فى تشتت لغة الإنسان فى كل مكان. "عودة" إلى لحظة الخلق الأصلية الانفجار الكبير Big Bang، "نزوحا" إلى حافة الانحسار فى الكون (النجوم الزائفة quasars، "داخل" الثقوب السوداء black holes فى الفضاء أو اللاوعى (لاكان)– بديلا عن محايثة العقل والخطاب فى المرحلة الحداثية. وربما يكون هذا هو الجانب الأكثر وضوحا من الغنوصية الجديدة.

٤– كما يمكن الحديث عن ما بعد الحداثة، بوصفها شكلا من أشكال التحول الأدبى، الذى يمكن تمييزه عن الأشكال التقليدية للتيارات الطليعية (التكعيبية والمستقبلية والدادائية والسريالية، وما إلى ذلك) فضلا عن الحداثة. ولأنها ليست منعزلة أو مفارقة مثل الأخيرة (أى الحداثة) ولا هى بوهيمية ومنقسمة مثل الأولى (التيارات الطليعية)، فإن ما بعد الحداثة تؤسس ذاتها فى منطقة

مختلفة تقع بين الفن والمجتمع. وهذا ما يقودنى إلى النقطة النهائية.

٥- بوصفها ظاهرة فنية فلسفية إيروتيكية اجتماعية، تميل ما بعد الحداثة إلى القوالب أو الأشكال المنفتحة..اللعوب..الانتقائية..المتقطعة..غير المحددة، خطاب تشظى، وأيديولوجية تجزئة، وإرادة "اللا فعل"، واحتجاج الصموتين على كل هذا- ومع هذا فهى تضمر ما فى كل هذا من أضداد وواقع متناقض. (وكأن "فى انتظار جودو" وجدت صدى، إن لم يكن إجابة، فى "السوبرمان"[14]).

لا يسع المرء فى النهاية إلا أن يتساءل: هل تصبح بعض التحولات المعرفية والاجتماعية- تلك التى تشمل الفنون والعلوم، الثقافة العليا والدنيا، المبادئ الذكورية والأنثوية، والأجزاء والكليات، فاعلة بيننا على كافة المستويات؟ بوسعنا أن نخمن ونخمن: فلن تصبح تلك الكتابة غير المرئية، "حبر الزمن"، مقروءة إلا بوصفها تاريخاً.

هوامش ترجمة المقال

* هذه ترجمة لمقالة:

Ihab HassanThe Question of PostmodernismPerforming Arts JournalVol. 6No. 1 (1981)pp. 30-37

(١) قدم مايكل كولر فى مقاله ('Postmodernismus': Ein begriffs-geschichtlicher Uberblick," Amerikastudien 22 (1977): 8-18) أفضل تأريخ لمصطلح ما بعد الحداثة. ويحتوى العدد نفسه من المجلة على مناقشات بالغة الثراء حول المصطلح؛ وعلى وجه الخصوص ذلك الحوار الذى دار بين جيرهارد هوفمان Gerhard Hoffmann وآلفريد هورنونج Alfred Hornung وروديجير كونو Rudiger Kunow ("'Modern,' 'Postmodern' and 'Contemporary' as Criteria for the Analysis of 20th Century Literature," pp. 19-46).

(٢) يقصد حسن أن المصطلح تم استخدامه بطريقة مندفعة وربما غير ممحصة فى مجال النقد الأدبى. (المترجم)

(٣) يشير حسن هنا إلى كتابه الشهير أدب الصمت ١٩٦٧ Literature of Silence، فى هذا الكتاب يبين حسن كيفية توظيف الصمت بوصفه ضربا من المجاز فى تمييز النوع الجديد من الكتابة الذى ظهر وازدهر فى العديد من الأعمال الأدبية (أعمال ميللر وبيكيت على سبيل المثال) إبان الأعوام من ١٩٦٠ - ١٩٧٠. يسلط حسن الضوء على مسألة الهوس باللغة لدى كتاب ما بعد الحداثة، ويصفه بأنه يتسم بالتناقض، لأن اللغة الفعلية لتى تستخدمها الشخصيات فى أعمالهم تنتج قدرا ضئيلا من التواصل المفهوم. والنتيجة

التى يجدها حسن مميزة لأدب ما بعد الحداثة القصصى هى حالة من "الصمت" تم بلوغها بوساطة سيل من الكلمات، الأمر الذى يحمل فى طياته نوعا من المفارقة اللغوية. (المترجم)

(٤) انظر مقال إيهاب حسن بعنوان Culture، Indeterminacy، and Immanence: Margins of the (Postmodern) Ageفى دورية Humanities in Society، ٥١ - ٨٥.

(٥) يميل ماتيى كالينيسكيو Matei Calinescuمثلا إلى الربط بين ما بعد الحداثة والطليعية الجديدة neo-avantgarde، ونجد ذلك فى كتابه Faces of Modernity: Avant-GardeDecadenceKitsch (BloomingtonInd.: Indiana University Press1977)؛ بينما يربط ميكلوس تسابولشى Miklos Szabolcsi بين الحديث والطليعى، ويسمى ما بعد الحداثة بالطليعية الجديدة، فى مقاله بعنوان Avant-GardeNeo-Avant-GardeModernism: Questions and Suggestions والذى نشر فى دورية New Literary History (1971-72): 49-70)؛ ويسمى بول دى مان Paul de Manالعنصر الإبداعى "حداثى"، ويعتبره لحظة الأزمة فى أدب كل فترة على حده، فى كتابه Literary History and Literary Modernity," Blind-ness and Insight (New York: Oxford University Pres 1971)، ١٤٢ - ١٦٥.

(٦) انظر مقال إيهاب حسن بعنوان Postmodernism: A Para critical Bibliography، فى New Literary History، والذى أعيد طبعه فى كتاب Para criticisms: Seven Speculations of the Times (Urba-naIII.: University of Illinois Press1975)؛ ومقال بعنوان Becket-tand the Postmodern Imaginationفى TriQuarterly؛ ومقال Cul-tureIndeterminacyand Immanence.

(٧) الانزياح الأحمر أو تأثير دوبلر ظاهرة فلكية تشير إلى زيادة طول الموجة

الكهروماغناطيسية القادمة إلينا من أحد الأجرام السماوية بسبب سرعة ابتعاده عنا، وهى ظاهرة مهمة فى علم الفلك. وقد اعتمد عليها عالم الفلك الأمريكى هابل فى اكتشافه أن المجرات ليست ثابتة فى الكون، بل كلها فى حركة وابتعاد مستمر. بذلك أثبت أن المجرات تتباعد عن بعضها البعض بسرعة متناسبة مع ابتعادها، وسميت هذه العلاقة بقانون هابل سنة ١٩٢٩. وقد ساهم هذا القانون كثيراً فى اعتماد نظرية الانفجار الكبير.(المترجم)

(٨) يستعير حسن هنا التفرقة الشهيرة التى قام بها الفيلسوف الألمانى فريدريك نيتشه، الذى كان مغرما بدرجة كبيرة بالحضارة الإغريقية الكلاسيكية، بين الأبولونية والديونيوسية فى كتابه الأول ميلاد المأساة ١٨٧٢م، فقد أكد نيتشه فى هذا الكتاب على أن الفهم الصحيح لطبيعة المأساة والحضارة الإغريقية يكون بالنظر إليهما بوصفهما نتاج الصراع بين اتجاهين إنسانيين أساسيين الاتجاه الأبولونى وهو الرغبة فى الوضوح والنظام والعقل، ويرمز لهم بأبولو إله الشمس الإغريقى. والاتجاه الآخر الديونيسى وهو دافع بدائى غير عقلانى نحو الفوضى والعبث ويرمز له بإله الخمر ديونيسيوس.(المترجم)

(٩) مع أن بعض النقاد ذهبوا إلى أن ما بعد الحداثة زمنية بالأساس، فى حين قال آخرون بأنها "مكانية" بصورة رئيسة، إلا أن ما بعد الحداثة تكشف عن نفسها فى العلاقة بين هاتين الخاصيتين. انظر وجهتى النظر المتعارضتين لكل من ويليام سبانوس William V. Spanos فى مقال بعنوان The Detective at the Boundary منشور فى كتاب Existentialism (New York: Crowell، 1976) ، ١٦٢ - ١٨٩، ويورجن بيبر Jurgen Peper فى مقال بعنوان Postmodernismus: Unitary Sensibility (Amerikastudien 22 (1977))، ٦٥ - ٨٩.

(١٠) ما يكون على المحك هنا هو فكرة التقسيم الزمنى الأدبى، والتى يعارضها الفكر الفرنسى المعاصر. وبالنسبة للآراء الأخرى حول التحول الأدبى والتاريخى، بما فى ذلك "التنظيم الهيراركى" للزمن، أنظر كتاب ليونارد ماير Leonard Meyer بعنوان Musicthe Artsand Ideas (Chica-

go: University of Chicago Pres 1967؛ ومقال كالينيسكو -Cali nescu بعنوان Faces of Modernity، وكذلك مقال رالف كوهين Ralph Cohen بعنوان Innovation and Variation: Literary Change and Georgic Poetry في كتاب رالف كوهين وموراى كريجر Murray Kriegerبعنوان Literature and History (Berkeley-Calif.: University of California Press1974)؛ وكذلك الفصل السابع من كتابى Paracriticisms.

(١١) استكشف كتاب من قبيل مارشال مكلوهان Marshall McLuhan وليزلى فيدلر Leslie Fiedler الجوانب المتعلقة بالميديا والبوب فى ما بعد الحداثة على مدار عقدين، رغم أن جهودهما الآن أصبحت شيئا من الماضى لدى بعض الدوائر النقدية. وقد ناقش ريتشارد بالمر Richard E. Palmer الفارق بين تيار ما بعد الحداثة، بوصفه نزعة فنية معاصرة، وما بعد الحداثة، بوصفها ظاهرة ثقافية، أو حتى فترة تاريخية، فى مقاله -Post modernity and Hermeneutics، المنشور في دورية Boundary، السنة الخامسة العدد الثانى، ٣٦٣ - ٣٩٣.

(١٢) يعنى هذا أن المستقبل مفتوح على كافة الاحتمالات. وأن الزمان، وبالتالى التاريخ، لا يسير بصورة خطية مضطردة نحو التقدم والرقى مثلما كاناالتصور سائدا فى المرحلة الحداثية. والواقع أن ما يتحدث عنه حسن هنا هو على علاقة وثيقة بشيوع فكرة النهايات فى القرن العشرين، فقد أعلن اشبنجلر Spengler (1880ـ ١٩٣٦) صراحة "نهاية الغرب" western Der untergang desوأفوله. وأزكى نيتشه Nietzscheهذه الروح عندما أعلن "موت الإله" .Tod Gottesوكتب فالتر بنيامين -Walter Benja min" نهاية الفن فى عصر الإنتاج الآلى"، ويؤسس هيدجرHeidegger مشروعه الفلسفى على "تقويض الميتافيزيقا"، ويعلن بارت R. Barthes "موت المؤلف"، ويكتب فوكوياما " Fukuyamaنهاية التاريخ"، ويعلن فوكو "موت الإنسان"، ويحدثنا رورتى عن "نهاية الفلسفة النسقية". وفى نفس

السياق يحاول "فاتيمو" حصر ظاهرة ما بعد الحداثة على المستوى الفكرى فى خمسة مبادئ هى: نهاية الفن وأفوله- موت النزعة الإنسانية- العدمية- نهاية التاريخ- تجاوز الميتافيزيقا(٢٧٠). وهى كلها تنويع على فكرة النهايات. لا يوجد علم أو فلسفة أو فن بل إعلان النهاية لكل شىء، "دق أجراس الموت" بتعبير دريدا. (المترجم)

(١٣) "الغنوصية" من Gnose وهى كلمة يونانية تعنى "المعرفة"، اصطلح الدارسون على استخدامها لوصف عدد من الحركات الدينية فى فترة سيطرة الإمبراطورية الرومانية، وهى فى مجملها لا علاقة لها بالمسيحية. إنها مجموعة من التيارات أو المذهب الفكرية (أبرزها الهرمسية والأفلوطينية والباطنية) المعقدة التى تعتمد على الفلسفة الباطنية، وتمزج بين العديد من المعارف والأديان الوثنية، وتتجاوز فكرة الوحى الإلهى كأساس لكل معرفة لاهوتية، وتفسر إياها تفسيراً مجازياً. كما تؤسس الغنوصية للنسبية، والتمرد على كل ما هو ثابت، وترفض فكرة الحقيقة الموضوعية، فالحقيقة حشد من المجازات والاستعارات لا يستطيع أحد ادعاء امتلاكها، وفى هذا يكمن التشابه بينها وبين اتجاه ما بعد الحداثة. (المترجم)

(١٤) يشير حسن هنا إلى المسرحية الأشهر لصمويل بيكيت فى «انتظار جودو» ١٩٤٨ التى حازت على تقييم أهم عمل مسرحى فى القرن العشرين، وفكرة المسرحية قائمة على شخصين يرتحلان إلى مكان ما فى انتظار الوصول المرتقب لـ"جودو" الذى لن يأتى أبدا. والواقع أن شخصية جودو من الشخصيات التى تحتمل تأويلات عدة هل هو المنقذ أو المخلص؟ هل هو الأمل، السعادة، الحب؟ هل هو الزمن، الحياة، الموت؟ إن شخصية جودو الملغزة تسمح بكل هذه التأويلات. ولعل إشارة حسن أعلاه فى مقارنته بين مسرحية بيكيت وشخصية سوبرمان سببها التشابه الظاهرى بين شخصية جودو وشخصية سوبرمان، فكلاهما منقذ أو مخلِّص، لكن فى حين تعددت التأويلات لشخصية جودو، نجد شخصية سوبرمان تقف عند حدود الفكرة العبرانية عن المخلص.

المحتوى

للنشر فى السلسلة :

* يتقدم الكاتب بنسختين من الكتاب على أن يكون مكتوباً على الكمبيوتر أو الآلة الكاتبة أو بخط واضح مقروء. ويفضل أن يرفق معه أسطوانة (C.D) أو ديسك مسجلا عليه العمل إن أمكن.
* يقدم الكاتب أو المحقق أو المترجم سيرة ذاتية مختصرة تضم بياناته الشخصية وأعماله المطبوعة .
* السلسلة غير ملزمة برد النسخ المقدمة إليها سواء طُبع الكتاب أم لم يطبع .

صدر مؤخراً في سلسلة
الفلسفة

1- للوحي معــان أخرى !! .... د. محمد عثمان الخشت

شركة الأمل للطباعة والنشر
(مورافيتلى سابقاً)
ت: 23904096 - 23952496